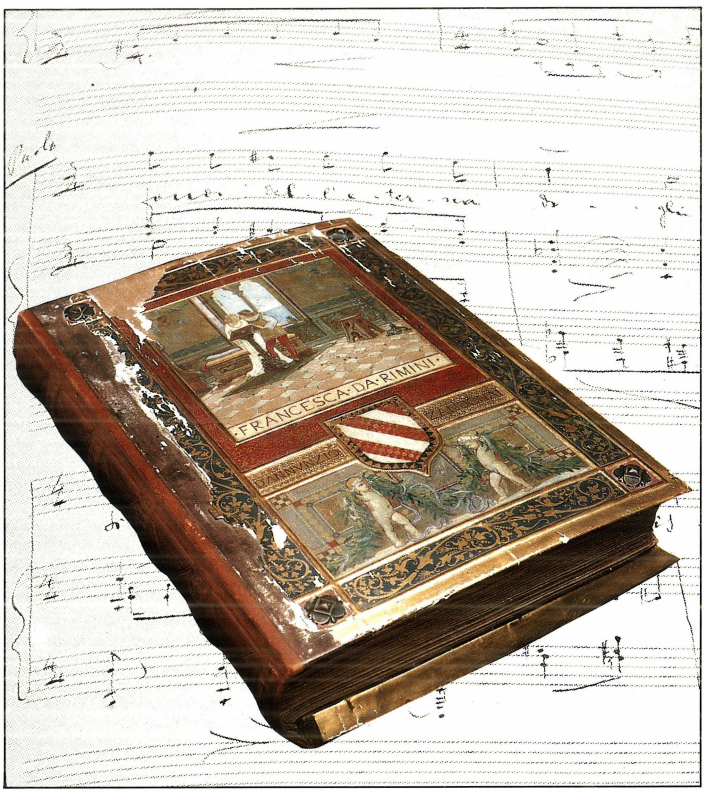
Emilio Mariano

Gabriele D'Annunzio
Riccardo Zandonai
«Francesca da Rimini»



SOCIETÀ DI STVDI TRENTINI
DI SCIENZE STORICHE

SAGGIO GRATUITO FUORI COMMERCIO

COLLANA DI QUADERNI

L'illustrazione in copertina riproduce la rilegatura voluta da Riccardo Zandonai, per lo spartito autografo di *Francesca da Rimini*.I segni di deterioramento sono dovuti al fatto che, all'inizio del 1944, con la linea di guerra in avvicinamento, lo spartito venne sotterrato nel giardino di casa, a Pesaro. Proprietà di Jolanda Zandonai.

Emilio Mariano

Gabriele D'Annunzio
Riccardo Zandonai
«Francesca da Rimini»

SOCIETÀ DI
STVDI TRENTINI
DI SCIENZE STORICHE

Nel 1978 la «Società di Studi Trentini di Scienze Storiche» pubblicava l'opera di BRUNO CAGNOLI Riccardo Zandonai. *Esaurita l'edizione, la «Roveretana Accademia degli Agiati» ristampava il volume nell'anno 1983, ricorrendo il centesimo anniversario della nascita del musicista roveretano.*

Ora «Accademia» e «Società» congiuntamente licenziano alla stampa quest'opera di EMILIO MARIANO Gabriele D'Annunzio - Riccardo Zandonai - Francesca da Rimini. *Un grande artista come Riccardo Zandonai appartiene oltre che a quella trentina alla cultura italiana e per il respiro universale che ha l'arte, alla cultura internazionale. Gabriele D'Annunzio, di cui ricorre il cinquantesimo della morte, ebbe nella sua pluricentrica attenzione ai problemi politici dell'Italia nei primissimi decenni di questo secolo anche le questioni del Trentino.*

Qui viene esaminata la collaborazione poetica e musicale fra i due uomini, concretatasi in quell'opera Francesca da Rimini *che ancora tiene i palcoscenici delle più grandi città del mondo.*

L'autore Emilio Mariano ne indaga genesi e aggiustamenti con quella competenza che gli viene da lunghi studi specifici in materia e con la sensitività letteraria ed artistica ben nota. A lui si porge il più vivo ringraziamento per questo suo lavoro di cui ha fatto dono alle due istituzioni culturali.

«Società di Studi Trentini di Scienze Storiche» e «Roveretana Accademia degli Agiati» ritengono con questa pubblicazione di dare un nuovo contributo, seppur in un settore specialistico, alla conoscenza di due figure, una trentina, l'altra incidentalmente connessa con le vicende trentine, ma ambedue di grande rilievo nella musica e nella letteratura italiana.

Si ringrazia pure la signora Jolanda Zandonai, figlia del musicista roveretano, per aver gentilmente e cortesemente consentito la riproduzione di manoscritti e dipinti di sua proprietà domestica.

Accademia Roveretana degli Agiati

Società di Studi Trentini di Scienze Storiche

D'Annunzio-Zandonai attraverso Tito Ricordi

GIANANDREA GAVAZZENI

Gli estetismi, la risalita all'arcaico, non erano mai stati di casa nella politica editoriale di «Casa Ricordi». Non si allude certo al pieno periodo romantico dove la propensione non poteva aver luogo per ragioni di date e di storia. Ma nemmeno quando i tempi – la cronologia – avrebbero coinciso, cioè negli ultimi due decenni ottocenteschi; nel primo Novecento. Giulio Ricordi non era uomo incline a bellurie del genere. In quel tempo era Puccini il solo su cui puntasse, e con lui la temperie giusta non era quella estetistica. Giulio sapeva bene come controllarlo, tanto più che Puccini stesso dimostrava una ben vigile autoanalisi. Che il gioco di schermaglie, ipocrisie, bugie, schermature, intessuto intorno ai tentativi di una collaborazione con D'Annunzio fallisse sempre, all'editore sagace e autoritario non poteva che riuscir gradito. C'era sì l'estetismo boitiano a condizionare l'interminabile elaborazione del *Nerone*. Ma trattavasi di storia tutta diversa; D'Annunzio non c'entrava. Faceva un caso a sé la rimuginazione «neroniana», senza antefatti e senza seguiti: un *unicum* nella storia del teatro musicale, la cui singolarità e importanza non fu vista quando nel '24 l'opera venne alfine alla luce alla Scala.

Diversa la posizione del figlio Tito, oltre che per indole, per ovvie ragioni generazionali. Estetista, dannunziano, in relazione col Poeta, «nazionalista», dissipatore. In più, nella funzione editoriale, non estimatore e non amico di Puccini. – In alquante lettere pucciniane si vedano le espressioni, gli epiteti al riguardo ... – Tito gli contrapponeva il giovane Zandonai, ritenendo l'autore di *Bohème* un «superato», con la fortuna in probabile declino. Come editore un bell'intuito davvero... .

Non è certo qui il luogo e il momento di tracciare una mappa dei rapporti tra il poeta e i musicisti che trassero opere teatrali dai suoi testi. Saremmo fuori tema. Il saggio di Emilio Mariano fa storia del triangolo D'Annunzio - Tito Ricordi - Zandonai. E lo fa con una ricchezza di argomenti, di documentazione, di note, che non consentirà più a nessuno altre aggiunte sul tema. Tutto viene esplorato, dalla selva critica e dalle

fonti del linguaggio poetico, dai riferimenti antiquari, arcaistici, manieristici, dagli imprestiti e dai ricalchi; fino alla fase definitiva dove il testo, mercè la mediazione di Tito, si configura nelle misure «librettistiche».

Le sezioni epistolari sono al completo, e le puntuali «note» allacciano il racconto. Al completo, almeno sino ad oggi. Non si sa mai, in tema di carteggi. Potrebbe magari darsi che dei residui uscissero ancora da archivi privati o da traffici «antiquari». Comunque, qui nel saggio di Mariano c'è quanto occorre per rendersi conto sui caratteri e i modi di un rapporto.

Gli avvicinamenti del Poeta ai musicisti hanno le causali che ormai si conoscono, da Franchetti a Debussy (si misuri la distanza...). Causali pratico-finanziarie in buona parte. Salvo due casi: Pizzetti e Debussy appunto. Le musiche di scena per *La Nave, Fedra, La Pisanelle,* il dono tardivo della *Figlia di Iorio* già ceduta a Franchetti e dalla famiglia del Musicista defunto ridata con atto signorile a Pizzetti; *Le Martyre de Saint Sébastien.* Ma anche per Debussy un certo sentore di opportunità c'è pure – il momento particolare degli anni francesi del Poeta, la Rubinstein protagonista, il carisma del Musicista? Sta bene che l'ammirazione era autentica: basterebbe la pagina per la morte del *suo* Claudio di Francia (nel '18), stupenda, contenuta nella prima Treves del *Compagno dagli occhi senza cigli,* e poi dispersa – introvabile – nella caotica Opera Omnia. Eppure, anche qui, oltre all'attenzione musicale giocavano certo gli altri elementi. È da ripetere quanto già sottolineato in altra sede: soltanto con Pizzetti la comunanza collaborativa fu piena e l'amicizia, del tutto disinteressata, espressa lungo tutta la vita. Basti pensare alle musiche per *La Nave,* affidate a un giovane quasi sconosciuto, e, poco dopo, la *Fedra* scritta in primo luogo per lui.

Nel saggio di Mariano vediamo che il rapporto con Tito Ricordi, ai fini riduttivi del dramma originale, si svolge senza intoppi. Tanto da dare il sospetto che al Poeta non importasse poi molto, soprattutto perché preso, al solito, da cure e lavori –

e sprechi mondani – che gli premevano maggiormente. Del resto anche Pizzetti, come risulta dai carteggi (coinvolto in un sentimento ben altrimenti amichevole), aveva pur penato nell'attendere alcuni aggiustamenti, o pochi versi da aggiungere al testo originale di *Fedra*. Così era l'uomo, e così imponeva il ritmo della sua vita. Il «far attendere» diventato abitudine, compiacimento; anche quando negli anni del Vittoriale gli assilli quotidiani e laboriosi non eran certo gli stessi di altri periodi esistenziali.

Seguendo il saggio di Emilio Mariano, si evince come D'Annunzio non ponga problemi alla sagoma riduttiva che Tito Ricordi fa assumere alla forma della tragedia. Loda il suo senso teatrale, l'abilità dei tagli. È noto infatti che il Ricordi, tra i lati negativi della sua personalità, possedeva relativamente al gusto e all'ambiente dove agiva, un forte senso teatrale. Egli curava la regia di opere edite dalla Casa, in occasioni e teatri importanti, specie quando l'opera vi si rappresentava per la prima volta. Sorvegliava con severità gli allestimenti; esercitava diritto di veto o di «protesta». Da teatranti precedenti alla mia generazione sapevo che era temuto, e i suoi arrivi nei teatri non sempre davan luogo a preparazioni tranquille.

D'Annunzio gli dà in mano l'opera sua, accondiscende all'aggiunta che sappiamo nel terzo atto; uno squarcio lirico-autobiografico di Paolo, nel duetto con Francesca, che Zandonai aveva desiderato con ansia. Accetta il compenso di cui si è favoleggiato per l'addietro, e al quale accennò con qualche ironia Montale in un suo scritto «scaligero».

Il séguito è noto, e risulta dai documenti offerti da Mariano: l'indifferenza del Poeta. Mai nessuna rappresentazione della *Francesca* zandonaiana lo vide presente. Del resto ciò avvenne anche altre volte per suoi testi drammatici musicati, salvo quando fu presente alle prove del *Martyre*. Forse nemmeno *Fedra* vide mai in teatro, pur avendone seguito la composizione attraverso ascolti al pianoforte eseguiti dall'autore, e con una fervida partecipazione. Convinzione e fervore che risultano da lette-

re molto esplicite indirizzate in favore di *Fedra* onde sollecitarne la prima rappresentazione.

Infine, a distanza di oltre settant'anni, si deve constatare che tra i testi dannunziani musicati *Francesca da Rimini* è la più rappresentata e, tra la nebbia calata sul melodramma post-verista (definizione, come sempre, di comodo; strumento per l'uso...), non ha mai subìto una lunga dimenticanza. Oggi viene ripresa in sedi numerose, oltre l'Italia. Ha un tono vitale, una tenuta per almeno due atti e mezzo; ha una presa su chi ancora chieda al teatro musicale e ai suoi interpreti ciò che in fase di minor cinismo si chiamava suggestione, emozione, gesto comunicativo, della musica e del teatro. E a esprimere quel «gesto» c'è qui una *parte* femminile, un personaggio-mito, che offre il destro alla evidenza protagonistica. Ecco: un'opera per l'attrice e per la cantante. Ed è, per lo spettatore non più giovane, come un ritorno ad altra epoca di teatro: alle grandi *parti,* alle interpreti capaci di fascino; per gli spettatori più giovani, significa forse lo sguardo retrospettivo, magari ironico, a modi e costumi perduti, al binomio di amore e morte come usava chi lo sa quando; amare e morire tra arcaismi poetici e gradevoli «tinte» musicali. Infine: la *quiddità* che veniva instaurata – in epoche sincretistiche – tra l'organismo d'arte e chi lo fruiva. Il primo atto, il terzo (salvo le canzoncine di primavera...), il primo quadro del quarto, la *quiddità* non mancavano di esibirla. Non il secondo atto, che anche nel testo fallisce. Ma per la prima parte del quarto atto (Francesca e Malatestino; Gianciotto e Malatestino) si può usare la definizione di capolavoro. Un pezzo di teatro musicale che fa storia, nella grande crisi dell'opera. Ecco, siamo al punto cruciale: crisi, transizione, caduta di «necessità». Le bugie pietose, le mezze verità, sussurrate o gridate al letto della grande morente. È il tempo in cui scocca l'ora della *Francesca* di Zandonai. La stessa ora di poche altre opere che eroicamente fanno la storia dell'irrevocabile crollo. Storia di crisi, di chiusure, di svuotamenti. E quindi tempo di indagine e di critica. L'indagine di cui ha bisogno la personalità

robusta e sottile di Zandonai. Ed è quanto sta avvenendo. Due punti fermi, per la posizione di crisi, lo scritto di Fiamma Nicolodi su «Zandonai e la musica italiana del primo Novecento» – Nei *Quaderni Zandonaiani* - I° - Rovereto - Zanibon Editore Padova 1987 –; e lo scritto di Renato Chiesa su «le matrici linguistiche di *Francesca da Rimini*» – nel volume degli *Atti del Convegno Zandonai,* Rovereto 1983. Da questi studi si apre l'esigenza, anche per entrare nei mezzi, nei materiali, elaborati, inventati o acquisiti dal Musicista; entrare nel difficile rapporto tra parola poetica e nucleo sonoro, e quindi nella formulazione di aggregati musicali tali da determinare l'intesa o il conflitto con l'organismo teatrale e il linguaggio poetico in se stessi autonomi e preesistenti. Conflitto plurisecolare su poesia di teatro e musica di teatro, che fa da perno ai fallimenti, alle ambizioni sbagliate, alla nobiltà degli intenti, anche alle isolate riuscite, alle battaglie senza vincitori né vinti.

Linguaggio della poesia e linguaggio della musica. Metrica della poesia e metrica della musica. Il *come* e il *perché* si costituisce, in Zandonai, la forma perfetta del primo atto e della prima parte del quarto. E il *perché* delle disuguaglianze, delle cadute, degli equivoci. – Ma lungo tutto il Novecento operistico, sino alle «avanguardie» – è l'endemica commedia degli equivoci a tener banco. – Di qui, l'operazione critica – per chi avrà lena e strumenti onde condurla con serietà – dovrà cercare le ragioni di un particolare «colore», dove e con quali elementi sonori il Musicista si accosta o si discosta dal «colore» adriatico dannunziano. Ed è allora che chiave per l'operazione sono le entità armoniche, quelle tipiche di Zandonai, dove esse si distaccano da un *iter* impressionistico, per attuare altre concatenazioni, altre elusioni tonali (cioè le modulazioni, gli accordi alterati, o schermati, i trapassi lontani, l'enarmonia, la doppia modalità, ecc.).

Di qui occorre non perder d'occhio l'orchestra, le scelte strumentali, la tessitura dei registri, le mischianze, l'entità non isolata ma aggregata del timbro orchestrale. Di acuto interesse, ana-

lizzare *come* e *dove* la timbricità mescolata del fatto strumentale acuisca o accompagni le formulazioni degli accordi, del discorso armonico. Ecco, il fenomeno armonico, proprio nella *Francesca* (ma in tutto Zandonai da *Melenis* al *Giuliano,* attraverso *I Cavalieri di Ekebù* e dimenticando la cantonata retorica di *Giulietta e Romeo* dove sappiamo quali siano le chiamate di correità...), si afferma quale elemento portante di un linguaggio e di un modo di far musica. Direi che i nuclei originali e positivi della poetica di Zandonai stanno qui; cioè: in principio stanno gli accordi e i loro nessi vicini e lontani.

Sul substrato armonico, ecco dunque inserirsi, allo stadio ultimo dell'operazione, dentro la crisi endemica dove anche Zandonai, con gli altri del suo tempo, è coinvolto, nel bene e nel male, nei peccati volontari e nelle fatalità deterministiche; ecco inserirsi il tema chiave, la frizione musica-poesia; dove poesia, in un testo teatrale, significa valore autonomo, compiuto nella sua fenomenologia.

Tema ricorrente ad ogni occasione: è il poeta drammatico che toglie spazio alla musica attraverso l'iperevocatività di una parola che ambisce essa stessa a sostituirsi alla musica per sfiducia nella semantica della musica, avulsa dal testo letterario.

L'incontro di D'Annunzio con gli epigoni del melodramma ottocentesco che tentano un rinnovamento – figli di Debussy e di Strauss, nipoti di Verdi e di Wagner – contribuisce involontariamente ma in modo decisivo alla «morte dell'opera». Vale a dire, con gli altri motivi ancora più devastanti e catastrofici, all'indifferenza reciproca di parole e musica, illudendosi del contrario.

Un modo di morire, inarrestabile. Come appunto è avvenuto.

GIANANDREA GAVAZZENI

Maggio '88

AVVERTENZA BIBLIOGRAFICA E ARCHIVISTICA

L'esemplificazione dei testi è condotta, per la Tragedia su l'*editio princeps* (*Francesca da Rimini,* Treves, Milano 1902), per il Libretto sull'Edizione Ricordi, Milano, Copyright MCMXIV.

Scorciati e in prima stesura, due passaggi del presente Volume sono apparsi a stampa. Per D'Annunzio: *La «Francesca da Rimini» e i suoi significati* («Quaderni del Vittoriale», 24, Milano 1980, pp. 101-119). Per Zandonai: *Riccardo Zandonai e Gabriele d'Annunzio* (in *Riccardo Zandonai,* Atti del «Convegno di Studi sulla figura e l'opera di Riccardo Zandonai...» Rovereto, 29-30 aprile 1983; a cura di RENATO CHIESA, Unicopli, Milano 1984, pp. 149-169).

La linea della nostra ricerca dà come acquisite le fonti del Dramma e, nel raffronto testuale Tragedia-Libretto, le testimonianze raccolte sono intese a riconoscere le poetiche dei due Artisti e insieme a ricostruire la genesi dell'opera musicale. A un certo punto, l'incrocio D'Annunzio-Puccini è apparso un supporto indispensabile proprio per mettere a confronto le poetiche dei protagonisti. Con questa premessa intendiamo giustificare la ricostruzione di epistolari quando (per la parte del nostro argomento) Giacomo Puccini, Giulio e Tito Ricordi, Riccardo Zandonai, carteggiano con Gabriele d'Annunzio. I documenti sono inediti, salvo precisazioni di volta in volta (cfr. le «Testimonianze», alla fine).

Negli Archivi del Vittoriale si trovano i seguente fondi: Ricordi Tito (Archivio Generale, XV, 1); Ricordi G. e C., Ditta (A.G., XV, 1); Zandonai Riccardo (A.G., XCII, 4); Giacomo Puccini (A.G., I, 6). Negli Archivi Ricordi a Milano, si trovano, gli Epistolari di R. Zandonai a Tito, a Carlo Clausetti, e alcune lettere di G. D'Annunzio. Altro materiale epistolare, indirizzato a R. Zandonai (lettere di Tito, della Casa, di Nicola d'Atri), è ora custodito a Rovereto presso la Biblioteca Civica. Presso la famiglia Leonardi si trovano le lettere di R. Zandonai a Lino Leonardi. Ai fondi soprattutto di Rovereto e ad altri hanno attinto gli studiosi da noi citati nel testo, tra i quali emergono, variamente benemeriti, Renato Chiesa e Bruno Cagnoli. Tra i contributi del Centenario, interessa direttamente la nostra ricerca (oltre alla ristampa del volume di Bruno Cagnoli: *Riccardo Zandonai,* Società di studi trentini di scienze storiche, Trento 1978 e al volume

di ADRIANO BASSI, *Riccardo Zandonai,* A. Lalli Editore, Poggibonsi 1982) il Volume delle lettere a Lino Leonardi che il figlio Claudio, in prosecuzione di un precedente studio pubblicato negli Atti dell'Accademia degli Agiati (VI, voll. X-XIII, 1975), ottimamente presenta e annota (Riccardo Zandonai, *Epistolario.* Corrispondenza con Lino Leonardi e Vincenzo Gianferrari / L'amico e il Maestro, a cura di Claudio Leonardi, Longo E., Rovereto 1983). È noto che, a Rovereto, l'Archivio Zandonai fu in parte distrutto nelle vicende di due guerre mondiali. Nella specifica bibliografia su D'Annunzio-Wagner emergono gli studi di Renato Chiesa e di Ettore Paratore (*D'Annunzio e Wagner,* «Quaderni del Vittoriale», 34-35, 1982). Citiamo infine il primo numero dei «Quaderni Zandonaiani» (1987) con contributi di G. Gavazzeni, R. Chiesa, F. Nicolodi, E. Paratore.

Nella Prima e nella Seconda Parte i testi del D'Annunzio sono in corsivo.

Elenco le sigle usate nelle Note e nella sezione «Testimonianze»:

Sigle d'Archivio:

V. = Vittoriale
A.P. = Archivio Personale (V.)
A.G. = Archivio Generale (V.)
R. = Archivio Ricordi
a. = autografo
d. = dattiloscritto
T. = Telegramma
s.b. = senza busta
s.d. = senza data

Quando al pezzo epistolare manca la sigla T significa che si tratta di Lettera oppure di Biglietto.

Sigle dei Carteggiatori:

G. d'A. = Gabriele d'Annunzio
R.Z. = Riccardo Zandonai
T.R. = Tito Ricordi
G.R. = Giulio Ricordi
C.C. = Carlo Clausetti
G.P. = Giacomo Puccini
L.L. = Lino Leonardi
N. d'A. = Nicola d'Atri
T.P. = Torquato Pizzini

PARTE PRIMA

La «Francesca da Rimini» di Gabriele d'Annunzio

Il decennio creativo 1894-1904

Per *Francesca da Rimini,* la ricerca, sia quella dei significati sia quella delle fonti, sembrava da tempo chiusa nella riconosciuta libidine archeologica del D'Annunzio che, per il gusto di rispolverare un'antica storia d'amore del Duecento romagnolo, disseppelliva con fredda sapienza dalle fonti medioevali, vocaboli, stilemi, tessere narrative. L'opera non tardò a diventare un testo tipico offerto all'erudizione per ricostruire le letture d'origine, divise in fonti letterarie, lessicali, storiche; non a caso essa ebbe a stimolare ricerche di giovani, destinati alcuni a guida delle generazioni future: Paolo Emilio Pavolini, Ireneo Sanesi, Mario Praz, quest'ultimo vera «stella polare» per simili operazioni. Su questa via, troviamo oggi un ben articolato *Studio sulle fonti della 'Francesca da Rimini'* di Carla Ferri nei «Quaderni del Vittoriale» ([1]). Già in sede di regia, Orazio Costa,

---

([1]) CARLA FERRI, *Studio sulle fonti della «Francesca da Rimini»,* in «Quaderni del Vittoriale», nr. 21, Milano, maggio-giugno 1980, pp. 15-65. Colgo qui l'occasione per informare che tra le fonti storiche citate dalla Ferri, nella Biblioteca del Vittoriale (dove affluì a suo tempo la biblioteca della Capponcina) si trova solo la bibliografia letteraria: *Antiche rime volgari,* a cura di ALESSANDRO D'ANCONA e DOMENICO COMPARETTI, 5 voll., Bologna, 1875-1888; ERNESTO MONACI, *Crestomazia italiana dei primi tre secoli,* Città di Castello, 1889-1912; *Canti popolari toscani, corsi illirici,*

senza ignorare il risultato filologico, si era preoccupato professionalmente dei «significati», trovandovi indicazioni di «religiosità»; e a questa aveva adeguato la propria interpretazione drammatica ([2]). Riconoscere alla *Francesca* «significati» quali che siano, vuol dire, prima di tutto, preoccuparsi criticamente di valori semantici, e in funzione di essi collocare l'insieme tecnico del linguaggio e delle fonti. In questa direzione si muove la mia verifica. Ed è lecito, fin da ora, informare che la mia interpretazione giunge a risultati diversi da quelli di Orazio Costa.

L'avvicinamento ai significati di «Francesca» non può non tener conto del terreno culturale di quel decennio, tra il 1894 e il 1904, che altrove già ho definito «creativo» per indicare un periodo laboriosissimo di letture nuove, di approfondimenti, di esperienze vissute, alla fine del quale sta un poema, le *Laudi,* dove la parola, dentro alla diffusa novità di compagini metriche strofiche sonore, non umilia mai il valore del «significato». Non è un caso che questo «decennio creativo» coincida con la presenza di Eleonora Duse e con l'avvio dell'opera teatrale.

Il decennio precedente, quello romano da *Intermezzo di rime* (1883) a *Poema Paradisiaco* (1893), nella vistosa sperimentazione culturale del «significato», appariva aperto a tutto e al contrario di tutto pur che provenisse dagli enormi crocevia parigini: Emile Zola e Dante Gabriel Rossetti, Baudelaire, il Flaubert delle *Tentations* e Guy de Maupassant, Paul Verlaine e Dostoevskij.

Il decennio seguente, invece, quello dei «significati», sopra

---

greci, raccolti e illustrati da NICCOLÒ TOMMASEO..., 4 voll., G. Tasso, Venezia, 1841-1842. Mancherebbero tutte le fonti storiche (L. TONINI, C. RICCI, M. FANTUZZI), in particolare la *Cronica* di GIOVANNI VILLANI, e meno che mai manca il tomo XIII degli *Rerum italicarum scriptores* di L.A. MURATORI.

([2]) Cfr. sotto nota nr. 13, e varii riferimenti nel testo.

l'attivissimo minuto fondo europeo di scambio, comincia a rivelare macro-suggestioni culturali, vere e proprie direzioni di scelta, individuabili nella seguente successione: a) Prima frammentaria conoscenza di Nietzsche; b) Viaggio in Grecia da intendere come «ritorno alle origini» con riletture e letture di testi presocratici: l'epica, gli Inni omerici, la Tragedia attica; c) Ulteriore lettura di Nietzsche nella traduzione francese a cura di Henri Albert ([3]). Questo insieme di operazioni emergenti era, dunque, tenuto insieme (forse la parola esatta è: «protetto») dall'amore di Eleonora Duse, dall'offerta totale della sua professione di attrice e, non ultimo, dalla sua straordinaria intuizione di donna innamorata.

Nel vivere e nel divenire del D'Annunzio, il decennio 1894-1904 è unico irripetibile e, rispetto ai significati, assolutamente conclusivo. Tutto quello che è pensato, scritto, pubblicato in quella precisa temperie non ha certo l'obbligo di essere capolavoro, ma non è mai casuale perché ubbidisce alle accennate «scelte»; e però dovrebbe ogni volta fermare la nostra attenzione. Romanzi come *Le vergini delle Rocce* (1895) e tragedie come *Francesca da Rimini* (1901) che, isolati in se stessi, potrebbero farci severi verso i loro manifesti o verso il loro impegno formale, devono ormai essere recepiti dentro il tessuto vivo di quel decennio dove, ripeto, nulla fu mai scritto e pensato a caso. Una lettura in questo senso può rivelare allora che dietro l'archeologia di una *Francesca* esistono precisi significati. Per accertarli occorre riconoscere le parole-guida dell'azione

---

([3]) Lo svolgimento dinamico del «decennio creativo» è stato da me esaminato in due relazioni: *La genesi del* Trionfo della Morte *e Friedrich Nietzsche;* e *Il nuovo di* Canto novo 1896 (Atti del III e IV Convegno del Centro Nazionale di Studi dannunziani, Pescara, rispettivamente: febbraio 1983, pp. 143-193; ottobre 1983, pp. 179-208) e in: *D'Annunzio e la Grecia* («il verri», 7-8, settembre-dicembre 1985, Bologna, pp. 48-76).

drammatica e su esse far reagire i valori semantici. Lo stesso decennio creativo aiuterà a riconoscere le parole-guida.

Francesca da Rimini 1901. Alcuni giudizi critici.

Con un eccesso di forze fisiche, di tensioni spirituali, di mezzi finanziari, e soprattutto di dedizione, Eleonora Duse mise in scena la *Francesca da Rimini* al Costanzi di Roma il 9 dicembre 1901. L'esito della «prima» fu incerto per le azioni fumose di guerra nel secondo atto e per la lunghezza del testo, nel cuore della notte ([4]). Ma il giovane Renato Simoni si comprometteva subito con una sentenza: «Questa *Francesca* rimarrà»; né aveva dubbi a ribadirla tre mesi dopo in occasione delle recite a Milano: «ripeto quello che ho già detto, che codesta è una grande opera d'arte e nel tempo stesso quasi sempre opera teatrale» ([5]). Al contrario, in sede letteraria, i critici deploreranno ad ogni generazione i restauri linguistici, il «falso antico»; né sono mancate riserve sopra l'azione ([6]). La

---

([4]) MARIO CORSI, *Le prime rappresentazioni dannunziane,* Treves, Milano, 1928, pp. 31-42.

([5]) Il giovane Simoni era allora, a Milano, critico teatrale del «Tempo» dove l'ulteriore giudizio è datato 11 marzo 1902. Cfr. anche PIETRO CHIARA, *Vita di Gabriele D'Annunzio,* Verona [Tip.], 1978, p. 141.

([6]) Oltre a Luigi Russo, citato nella nota seguente, scegliamo nell'arco critico: A. GARGIULO, *Gabriele d'Annunzio,* F. Perella, Napoli, 1912, (per il Gargiulo, il D'Annunzio «soggiacque passivo alle forme arcaiche grammaticali e stilistiche, come soggiacque passivo alla nomenclatura del periodo rappresentato», pag. 306, e la «sproporzione di linguaggio è... una vera sproporzione a difetto intrinseco dell'immagine tragica», p. 303); EZIO RAIMONDI parla di «medioevo archeologico, dionisiaco, e parnassiano «(*Gabriele D'Annunzio,* in *Storia della Letteratura italiana,* vol. IX, Garzanti, Milano, 1969, p. 22); EURIALO DE MICHELIS sempre attento («erudizione»,

sintesi, in questo senso, più netta è quella di Luigi Russo che scriveva subito dopo la morte di D'Annunzio, nel 1938:

> «La storia della *Francesca,* affrettiamoci a dirlo, è tutta una storia decorativa, storia-scenario, storia col falso antico... 'il poema di sangue e di lussuria...' è innanzitutto il poema del vocabolario dugentesco» ([7]).

Il pubblico, invece, almeno quello dello spettacolo, ha dimostrato di capire e di gradire ogni volta l'operazione, sia linguistica sia drammaturgica, confermando la sentenza di Renato Simoni. La Duse, dopo il debutto di Roma, attestò la compagnia a Firenze – città che allora apparteneva a lei e a Gabriele – e qui, fra il pubblico, accorse anche Isidoro Del Lungo che tra Ottocento e Novecento fu dantista in Europa e maestro di archivi fiorentini. Non in veste professionale ma quale spettatore (ancora non disponeva del testo), l'accademico cruschevole sentì il bisogno di allineare, spontaneamente, le proprie impressioni che furono pubblicate il 1° marzo 1902 nel fascicolo 725 della «Nuova Antologia» con il titolo: *Medioevo dantesco sul teatro.* Il Del Lungo, reduce dal positivismo, riconosce che la ricostruzione dei luoghi, delle persone e del linguaggio è storicamente verosimile: «questo è il fondo dantesco», «questa è la Romagna di Dante». Per quanto riguarda l'operazione linguistica, esplicitamente riconosce che

> «D'Annunzio ha, non foss'altro, mostrato di sentire, con finezza di critico, anche quest'uno degli ostacoli [*l'ostacolo del 'linguag-*

«bric-à-brac», ma anche «poesia sulla poesia», in *Tutto D'Annunzio,* Feltrinelli, Milano, 1960, pp. 224-230).

([7]) LUIGI RUSSO, *Il Teatro dannunziano e la politica,* in *Il tramonto del letterato,* Bari, 1960, pp. 456-7. Pubblicato per la prima volta in «Rivista italiana del dramma», 1938.

gio'] che gli si paravano dinanzi nello sceneggiare il medioevo dantesco: ed è perciò ragionevole che molto si conceda all'artista, quanto ai mezzi, più o meno artificiali, ch'egli talvolta abbia posto in opera per affrontarli» ([8]).

E però, questo del linguaggio, fa parte dei «geniali assimilamenti» che il dantista gli riconosce.

Il risultato è che:

> «all'orecchio esercitato ritorna come l'eco di voci da secent'anni remote, e all'illusione scenica si connette quella delle immagini e dei suoni, e l'impressione è che l'arte abbia questa volta afferrato l'oggetto suo eterno: il vero. Ma il vero è da cercarsi, più a fondo che altrove, nel fatto e nei particolari del fatto e nei caratteri de' personaggi» ([9]).

E lo Storico conclude l'articolo: «Io credo che a siffatto esame la sua tragedia sia per resistere anche nel silenzio della lettura». La fioritissima decàrolisiana edizione Treves esce subito dopo nel marzo ([10]), e il D'Annunzio fa in tempo ad aggiungervi una prosa che tien conto del «giudice onesto», elude l'invito a rendere esplicite le fonti minute della sua ricostruzione, e riafferma la libertà dell'artista. L'edizione Treves saliva intanto a Bologna le scale della casa di Via Mazzini dove Giosuè Car-

---

([8]) Isidoro Del Lungo, *Medioevo dantesco sul teatro,* «Nuova Antologia», 725, Roma 1° marzo 1902, p. 31. Del dantista Isidoro Del Lungo (1841-1927) ricordiamo che fu l'iniziatore delle «Lecturae Dantis» a Or San Michele, dove anche D'Annunzio aveva tenuto una lettura il 15 gennaio 1900 (*Per la dedicazione dell'antica loggia fiorentina del grano al novo culto di Dante*).

([9]) Isidoro Del Lungo, articolo cit. p. 28.

([10]) G. d'A., *Francesca da Rimini,* Treves, Milano, 1902 (in frontespizio è precisato: 20 Marzo. La «Nota» suggerita dall'articolo di Isidoro Del Lungo è alle pp. 287-290; verrà conservata in tutte le edizioni Treves).

ducci era ormai inchiodato per sempre. Il Maestro avverso scriveva al suo successore in tono per la prima volta non avverso:

> «queste faticose note pur vergate di mio pugno, vengono, o Gabriele d'Annunzio, a ringraziarti del caro dono e del piacere grande che mi ha fatto la tua italiana e nuova *Francesca* da te pensata e scritta con intelligenza del tempo e dell'arte» ([11]).

Nulla obbligava il leone ferito ad allinearsi a Isidoro Del Lungo. Certo, i giudizii di due campioni della critica storica sono a loro volta da storicizzare: la «verità» dei fatti è, per un positivista, il fine ultimo. Ma il giudice più distinteressato e persuasivo di «verità» fu, allora, Romain Rolland. Lo scrittore ebbe in quell'anno ulteriori contatti con D'Annunzio e la Duse, e di qui ebbe agio di leggere il testo italiano. Autore dei *Baglioni* dell'*Orsino,* egli sentì la *Francesca da Rimini* come un'azione crudele da «Rinascimento». Ed ecco, in testimonianze epistolari, il risultato:

> *«Les trois Malatesta, et surtout, le Sciancato, ont réellement existé ainsi...»*
>
> *«Depuis que j'ai vu cette image réelle (ou que je crois réelle) de la Renaissance, j'ai perdu tout desir de la représenter dans mes oeuvres: je n'en suis pas capable».*
>
> *«Je crois qu'il serait prudent aux auteurs de* Monna Vanna [Maurice Maeterlinck] *et autres italienneries du Nord, de céder le terrain à D'Annunzio...» ([12])*

([11]) GIOSUÈ CARDUCCI, *Lettere,* Ed. Nazionale, vol. XX, Zanichelli, Bologna, 1960, pag. 68.

([12]) Cito da GUY TOSI, *D'Annunzio visto da Romain Rolland,* «Il Ponte», XIX, 3, 4, Marzo, Aprile 1963 - I corrispondenti sono Sofia Gonzaga, André Suarès, Louis Gillet. La compiuta rigorosa documentazione di Guy Tosi resta un contributo fondamentale per la conoscenza dei due protagonisti.

«Laissons l'Italie à cet Italien. Nous lui serions trop inférieurs» ([12]).

Romain Rolland, Uomo per la Morale, condannerà D'Annunzio incondizionatamente. E proprio un'esemplare moralità consente all'Uomo per l'Arte Romain Rolland (per quel poco del Poeta che conosce e nell'unica area che gli interessa, quella europea) di celebrare altrettanto incondizionatamente un poeta non francese che è il suo opposto.

L'ultima ripresa di *Francesca* è quella accennata del 26 agosto 1960 nel teatro del Vittoriale. Orazio Costa con una *troupe* di giovani allievi diede una convincente prova della validità dell'azione senza tagli e del tessuto linguistico da lui rispettato filologicamente. ([13]).

Sintassi e vocabolario

Non si rivela nulla di nuovo dicendo che la sintassi del D'Annunzio predilige strutture semplici, a volte elementari. All'inizio del Secondo Atto, il Torrigiano, uomo del popolo, illetterato, così descrive Francesca:

Rado sorride. È sempre annuvolata
di pensieri, e crucciosa. Non ha pace.
Io la vedo salire a questa torre
quasi ogni giorno. Poco parla. Guarda il mare... ([14]).

([13]) Per le notizie di cronaca e le recensioni teatrali, v. «Quaderni dannunziani», XX-XXI, Gardone Riviera, 1961, pp. 976-980.

([14]) *Francesca da Rimini,* op. cit., 1902, Atto II, scena I, p. 79. Il testo è di quelli eliminati nella riduzione librettistica operata da Tito Ricordi (*Francesca da Rimini,* tragedia in quattro atti di Gabriele D'Annunzio ridotta da Tito Ricordi per la musica di Riccardo Zandonai, Ed. Ricordi, Milano, 1914). Da qui, si indicherà l'operazione con la parola «eliminato».

La ripetitività è sintattica. La tendenza è al soggetto unico e alle proposizioni ridotte a una serie di verbi qualificati da altrettanti aggettivi, alcuni mascherati da avverbi.

Tra i procedimenti stilistici il D'Annunzio segue quelli ripetitivi per cui spesso i suoi periodi si costituiscono in un'unica proposizione di tipo paratattico la cui lunghezza è inversamente proporzionale al respiro sintattico che è breve. L'istinto lo porta ai polisindeti e in genere alle figure semplificatrici proprie del fanciullo o dell'uomo che sotto un'emozione sillaba i suoi stilemi.

Quando Paolo, nella scena terza del secondo Atto, a Francesca disegna per la prima volta il ritratto di sé il grafico risulta:

> *Non la vidi,* [un'erba risanatrice, nella frode del primo Atto]
> *né seppi dov'io fossi*
> *né chi mi conducesse in quel cammino,*
> *e non parlai e non udii parola,*
> *né varcai limitare,*
> *né ruppi impedimento,*
> *ma sol vidi una rosa*
> *che mi si offerse più viva che il labbro*
> *d'una fresca ferita, e un canto giovine*
> *udii nell'aria e udii battere colpi*
> *furenti su una porta spaventosa*
> *e nominato il vostro nome udii*
> *con voce d'ira* ([15]).

Paolo vuol fare intendere a Francesca una cosa sola; e però il suo fraseggio si vale di un'unica proposizione in tredici versi... Nel lungo periodo mancano le proposizioni relative che accumulerebbero altri secondari significati e altre secondarie imma-

---

([15]) *Francesca da Rimini,* op. cit., 1902, A. I., s. III, p. 97. Eliminato, in parte.

gini, ma l'unica proposizione principale (*Non la vidi...*) è ripetuta e sostenuta da sequenze negative (*né seppi, né chi, non parlai, non udii, né varcai, né ruppi*) e affermative (*sol vidi, e udii... e udii... e udii*) che svolgono una funzione paratattica ossessiva. Paolo vuol ribadire un concetto solo: quello di un amore a prima vista, e lo ribadisce con grande ansia, per dissipare a Francesca l'equivoco maligno di quel loro primo incontro. La struttura grammaticale del periodo unico, ricco di *enjambements,* privo di proposizioni relative, martellato in segmenti di polisindeti e di asindeti, esalta il peso di quell'unico concetto e appare idonea alla persuasione.

Non occorre sottolineare che un simile fraseggio, «lungo» ma semplice, qualora fosse necessario ridurlo, offrirebbe la possibilità di scegliere tra i segmenti senza per questo intaccare la sostanza dei significati.

Un esempio limite è il catalogo del Mercatante a Francesca, all'inizio della Scena III nel Terzo Atto:

> *Magnifica Madonna, tutto quello*
> *che si conviene alla magnificenza*
> *vostra: zendadi leggieri e broccati*
> *d'alto ricamo, riccio sopra riccio,*
> *ermesini, damaschi,... etc...* ([16]).

e via per ventiquattro versi in un seguito vocabolaristico dove l'asindeto è dominante. Il rimando a questo passo è uno dei punti di forza per quanti vogliono ridurre a 'falso antico' la scrittura della *Francesca,* dopo che Mario Praz aveva scoperto nell'oceano del Tommaseo-Bellini l'identica elencazione di stof-

([16]) Ib. A. III, s. III, pp. 157-8. Eliminato. Il Russo cita l'antica «parlata del mercatante» come segno di indiscrezione linguistica (*op. cit.,* p. 458). L'equivoco risale al Gargiulo, *op. cit.,* p. 307.

fe. Sfugge così al critico letterario che la fonte non altro è che una scelta del Drammaturgo per ottenere un effetto comico punteggiato dialetticamente dall'interruzione di Francesca: *Basta! Basta!* e dalla risata di Garsenda.

L'effetto non era invece sfuggito a Orazio Costa il quale si era ben guardato dall'operare qui un taglio ovvio solo a una lettura di tavolino. Per trovare qualche costruzione dove la proposizione principale si snodi e si allarghi dentro a un seguito di secondarie relative, occorre fermarsi ad alcuni passi liricizzanti del sentimento amoroso, nelle scene tra Francesca e Samaritana del primo Atto, o nel terzo di Paolo e Francesca. In ogni caso, è difficile se non impossibile trovare costruzioni stilistiche o sintattiche di origine latina che facciano uso di figure retoriche quali l'ipèrbato, o di inversioni, di congiunzioni iniziali, e in genere dei procedimenti oratorii che enfatizzano il discorso.

Diversa e addirittura opposta è la sua posizione davanti alla «parola». Se il Torrigiano usa una sintassi semplice come lui è, per i vocaboli dice: *annuvolata, crucciosa,* parole che postulano un orecchio «esercitato». Se per il D'Annunzio è vero che la parola diventa la cosa che essa indica, moltiplicare le parole significa aumentare le possibilità di conoscenza. Davanti alla parola il tempo del D'Annunzio è un eterno presente. Il vocabolario è il suo strumento conoscitivo. Con esso costruiva la verità non fotografica ma ideale dei personaggi ([17]). E però il suo Torrigiano poteva di Francesca dire «annuvolata» o «crucciosa»: ma lo diceva in una sintassi elementare.

Nessun vocabolo gli fu mai estraneo. Improprio è parlare di «fonti» per i suoi vocaboli. Essi, piuttosto, sono materiale linguistico disponibile alla costruzione: il mattone o la pietra dell'architetto. Terminata l'ultima scena dell'ultimo atto di *France-*

([17]) *Il fuoco,* pp. 718-9 (*Prose di Romanzi,* vol. II, Mondadori, [Verona], 1964).

sca da Rimini, quando il 5 settembre 1901 dalla sua casa in Versilia scriveva al Segretario della Camera del Lavoro di Viareggio: *«Iersera terminò la sua grande fatica l'operaio della Parola...»* ([18]), non riteneva di scrivere una battuta o di fare demagogia, ma semmai di oggettivare un fatto.

La critica letteraria non è mai stata disposta a concedere «molto», come invece esortava Isidoro Del Lungo, a simili fatiche dell'operaio della parola. Sta il fatto che per comprendere il D'Annunzio nel significato e nel significante occorre passare attraverso a questa operazione di «vocabolario». Chi non accetta questa operazione rimarrà sempre nell'area dei «se», dei «ma», dei «però», un discorso critico al condizionale, per dire che rimarrà sempre al di qua di una lettura disponibile alla comprensione.

Considerata su un piano creativo, la contraddizione tra strutture grammaticali e impegno vocabolaristico non ostacola il risultato dell'arte.

Le fonti e il risultato creativo

Sulla linea disponibile alla comprensione, abbiamo trovato subito Isidoro Del Lungo, Giosuè Carducci, Romain Rolland, il pubblico del teatro con Renato Simoni, e troveremo tra qualche anno il giovane Maestro Riccardo Zandonai. Tito Ricordi così lo presenterà al Poeta in una lettera del 16 febbraio 1912: «Lo

---

([18]) Lettera di Gabriele d'Annunzio e Narciso Fontanini Segretario della Camera del Lavoro di Viareggio (v. *Catalogo delle lettere di Gabriele d'Annunzio al Vittoriale,* «Quaderni dannunziani», XLII-XLIII, Gardone Riviera, 1976, p. 338).

vedo così preso dalla 'Francesca da Rimini' che io non vorrei correre il rischio di spegnere tanto e bello entusiasmo» ([19]). Diciamo, dunque, che un testo in ogni caso letterario come quello di *Francesca* ha persuaso nel tempo un insieme di lettori e di pubblici non omogeneo.

Ma per comprendere l'operazione *«Francesca»* non basta segnalare del D'Annunzio la libidine di suoni e di étimi, come non basta segnalare le sue fonti storiche e letterarie.

In Dante, il D'Annunzio trova le crudeli associazioni medioevali dove il maschio è sempre un padrone in lotta per il potere dentro a una convivenza feroce («Romagna tua non è, e non fu mai, / sanza guerra ne' cuor de' suoi tiranni») ([20]), e la donna nella sua funzione amorosa e consolatrice è spesso una vittima: Pia de' Tolomei, Piccarda Donati. Analoghi gridi di storia italiana il D'Annunzio veniva raccogliendo in sintesi strofiche dedicate a quelle città sparse per la penisola che egli intendeva far risorgere, nei loro vivi messaggi, da un secolare silenzio. Ravenna e Rimini, sono «città del silenzio» attuale. Egli ne «sceneggia», secondo l'espressione di Isidoro Del Lungo, la voce remota.

Nell'«Esposizione litterale» del Canto V, là dove commenta la scena dell'adulterio, il Boccaccio precisa: sullo svolgimento del fatto, io «mai non udì dire se non quello che l'autore ne scrive». E ne deduce che la scena stessa sarebbe una «finzione» di Dante. La precisazione ha un suo rilievo implicito perché potrebbe significare che gli antecedenti finora da lui «esposti» per indicare i caratteri dei personaggi e il loro dramma, quelli sì, invece, li ha «uditi», e però funzionerebbero come testimoni

---

([19]) Tutte le citazioni dalle lettere di Tito Ricordi sono desunte dal fondo inedito nell'Archivio Generale del Vittoriale (XV, 1).

([20]) *Inferno,* XXVII, 37-38.

di una tradizione orale ([21]). Non sembra allora difficile ricostruire un intreccio di fonti. Dal Boccaccio il D'Annunzio trae la linea per l'Atto Primo. L'Atto Secondo è invenzione del Moderno, con i riferimenti storici a «il mastin vecchio e il nuovo da Verrucchio» guelfi e al ghibellino Montagna di Parcitade, desunti dall'inizio della chiosa latina di Benvenuto nel Canto XXVII dell'Inferno. Amplificando la «finzione» dantesca, il Poeta ricostruisce il «che» e il «come concedette Amore» nel terzo Atto. Il Quarto è di nuovo pura invenzione, ma sempre dagli spunti del «mal governo» di Montagna nella chiosa di Benvenuto, e manipolando un passaggio del Boccaccio ([22]). La struttura della catastrofe finale è suggerita ancora una volta dall'«Esposizione». E però, il rilievo atto per atto dei motivi tematici potrebbe valersi del seguente schema:

([21]) Per la fonte «Boccaccio», ci riferiamo al vol. VI (*Esposizione sopra la Commedia di Dante,* a cura di GIORGIO PADOAN, Mondadori, Verona, 1965) di «Tutte le opere di GIOVANNI BOCCACCIO a cura di VITTORE BRANCA».

L'ipotesi di una tradizione orale non sfiora il Padoan che non dubita di assegnare al Boccaccio dell'«Esposizione», vecchio, malfermo di salute e ormai rientrato in una spiritualità di tipo medioevale, l'intendimento di scrivere qui una specie di 101ª novella del suo *Decameron,* inventandosi gli antecedenti, fraintendendo la lettera del canto V, riducendo (sia pur «mirabilmente») Francesca a personaggio «meno profondo e più melodrammatico» (*Ibidem,* pp. 864-5). Ma poi, con la tipica prudenza dell'erudito all'italiana, conclude che «non si può escludere tassativamente» da parte dell'espositore una «più precisa conoscenza dei fatti».

Non si sa a quale delle tre edizioni della «Esposizione» uscite fino ad allora (Firenze [ma: Napoli] 1724, Firenze 1831, Le Monnier Firenze 1863) il D'Annunzio abbia attinto. Verosimile è l'ipotesi che si tratti di quest'ultima «per cura di Gaetano Milanesi». Come che sia, nessuna edizione si trova nella Biblioteca del Vittoriale.

([22]) *Inferno,* XXVII, 46-48. La terzina allude al crudo comportamento dei due «mastini» romagnoli e Benvenuto chiosa la crudeltà dei fatti (*«Ma-*

AMORE-LUSSURIA:	Atto 1° (Boccaccio)	Atto 3° (Dante, Inf. V)	Atto 5° (Boccaccio)
FONDO STORICO:	Atto 2° (Dante, Benvenuto Inf. XXVII)	Atto 4° (Boccaccio, Benvenuto Inf. XXVII)	

I caratteri dei quattro personaggi sono già impliciti nelle fonti: la fermezza di Francesca, la delicatezza di Paolo, il ferrigno di Gianciotto e di Malatestino. E tuttavia, i tecnici di fonti non hanno difficoltà a riconoscere che qui il D'Annunzio fa un uso «libero» degli elementi di storia ([23]) (cioè riconoscono quello che il Poeta aveva sùbito affermato nella «Nota» alla sua Francesca). A volte i tecnici sorprendono una variazione della tessera narrativa. Se ci si chiedesse in questi casi il «perché»? della variazione, la risposta sarebbe riconoscibile nella necessità di drammatizzare la sequenza tragica oppure di incidere il carattere del personaggio come nella scena II dell'Atto IV dove l'adulterio di Paolo viene rivelato a Gianciotto non dal servo anonimo ma da Malatestino, il fratello ([24]). La Ferri nel suo esauriente elenco di fonti trecentesche insiste su Dante, Boccaccio, e segnala le derivazioni dal Petrarca limitate a emistichi o a un solo verso, e le considera, giustamente, tessere minime ([25]). In

---

latestinus fecit Montagnam mactari... etc...). Dalla chiosa D'Annunzio porta avanti la ferocia del «suo» Malatestino.

([23]) C. Ferri, articolo cit., p. 50 sgg.

([24]) Il Boccaccio (*Esposizione*..., op. cit., p. 316) definisce il delatore «un singulare servidore di Gianni» [Gianciotto].

([25]) C. Ferri, *articolo cit.*, pp. 24-27.

sostanza, codeste isolate microfonti non toccano mai i significati o l'azione (al contrario delle derivazioni da Dante e da Boccaccio), ma piuttosto le strutture stilistiche, grammatica e suoni. Per superare la sua «moderna» lussuria, il Petrarca si era affidato alle riflessioni e agli strumenti che la dottrina cristiana gli offriva senza soluzione di continuità da un medioevo in *extremis*. Sull'analogo fondo dottrinario sia Dante sia Boccaccio aprivano invece al D'Annunzio situazioni nuove a favore dell'azione tragica. Parlare cadavericamente di fonti è un discorso tecnico; parlarne criticamente è un discorso conoscitivo. Le fonti dunque rimangono quello che sono: situazioni e nomi staccati sopra un fondo di storia medioevale. Solo un intervento creativo potrebbe coagulare questi elementi nella vicenda unitaria di una famiglia. Per Isidoro Del Lungo e per Riccardo Zandonai questo «intervento» c'è stato; per Luigi Russo, no.

Rispetto alle fonti storiche, limito il mio compito a quello di un pubblico ufficiale, e dal mio atto ricavo che il «fondo dantesco» diventa nel D'Annunzio il «fatto» di una sposa, giovane, bella, sensuale, desiderata in modi diversi da tre fratelli diversi, nello stesso luogo. Questo è il «vero» di cui parlava Isidoro Del Lungo da cercare nel fatto appunto e nei particolari del fatto, e altresì nei caratteri dei personaggi: è il momento in cui, dentro al cuore di una famiglia, si accampano le Erinni, le ragioni del sangue, crudezza, ambizione, interessi pubblici privati, coraggio fisico, travolgimento lussurioso, incesto, violenza, inganno, delitto. Ma a questo punto, i «fatti» del dramma si allineano sulla prosecuzione di quegli antichi miti dove la tragedia antica si consumava nell'offesa recata alla natura dell'uomo opposta all'ordine di una società, e dove la giustizia era fissata in codici di valori immutabili. È modernamente tragico che l'ordine (il potere) sia rappresentato da Gianciotto, da Malatestino e la natura da Francesca. Questa dialettica proseguita in *Fedra* richiama Euripide più che Eschilo, capovolgendo l'accostamento d'obbligo nel teatro del D'Annunzio.

Per ora, limitiamoci a notare che la verosimiglianza dei carat-

teri di Ostasio, di Malatestino, di Gianciotto, di Francesca, di Paolo, implica la verosimiglianza dell'azione. Avviene che l'eccesso di vocabolario al quale si riferisce tutta questa drammatica verosimiglianza non è tale da impedirne la comprensione a un pubblico di non uniforme preparazione culturale.

I miti della lussuria

Dante

La chiave interpretativa non passa attraverso il quadro storico, come voleva il positivismo di Isidoro Del Lungo e di Giosuè Carducci, ma passa attraverso il «soggetto eterno» (secondo l'espressione di Riccardo Zandonai) che affianca il dramma lussurioso. La lussuria in Dante è dottrinalmente un eccesso e come tale offende e pecca contro Dio ([26]). Ma quando è lussuria di coppia, per cui l'eccesso arriva al punto di Paolo e Francesca nel secondo girone che per l'eternità della pena non smettono il loro amarsi («che come vedi ancor non m'abbandona»), allora non si può non riflettere con sgomento che nulla di peccaminoso contengono in sé i «dolci pensieri», la «gentilezza», il «desiderio», in genere le componenti della lussuria di due esseri innamorati. E qui Silvio Pellico e la sua modestia di temi romantici, più che dagli Abruzzi sono lontani dal Canto Quinto. Infatti, se la lussuria in D'Annunzio subisce un preciso spostamento verso il fondo che le è naturale, quello afroditico, possiamo dire che un simile spostamento aveva già le sue remote premesse nelle terzine dantesche.

Nel Canto Quinto, Francesca è colei che agisce e che parla.

([26]) La mia lettura del Canto V° tiene conto degli argomenti di Antonino Pagliaro in *Saggi di critica semantica,* Messina, 1953, pp. 333-353.

Nella sua «Esposizione», il Boccaccio porta avanti questa linea: «ell'è d'altiero animo» ([27]). I tratti caratteriali passano nel D'Annunzio. Il moderno segue le fonti antiche nell'assegnare a Francesca un rilievo più profondo rispetto a Paolo. È lei, nel Primo Atto, che offre la rosa; e via via, *«ferma se / ben pallida»,* maneggia il fuoco greco, provoca Paolo, interroga il mercatante, cede al «dolce amico», respinge l'altro cognato, e alla fine va incontro al proprio destino. Qui, il rapporto con i modelli provenzaleschi, dove la donna sposata conduce con abilità la navigazione dell'adulterio, è analogo per Dante e per D'Annunzio. Ma ambedue, l'antico e il moderno, assimilano ogni riferimento letterario dentro a una sequenza narrativa i cui elementi vitali dissolvono rapidamente il modello cólto per manifestarsi quali sono, fenomeni di un'arcana fisicità.

D'Annunzio

Il vocabolario di Francesca, quando esprime il proprio sentire, si riferisce agli elementi naturali di una potenza terribile, oscura. Né la situazione sociale, donna di un uomo che ha il potere, donna educata cattolicamente (*«Non so più pregare»*) ([28]), né il fatto che l'amore sia incestuoso, rappresentano mai un ostacolo per la sua passione. Ciò che la inquieta invece è la violenza, il mistero del fenomeno. Francesca vergine, fin dal primo atto soffre il *«vento di bufera»,* il *«gran fuoco»* ([29]), *«il letto che schiantava»* per *«quel che si vede* [freudianamente?] *nel sonno»* ([30]). E si angoscia: *«di che male malata so-*

([27]) G. Boccaccio, *Esposizione...*, op. cit., p. 315.

([28]) *Francesca da Rimini,* op. cit., 1902, A. III, s. II, p. 149.

([29]) *Ib.,* p. 54. Eliminato.

([30]) *Ib.,* pp. 55. Eliminato.

no»? ([31]). Su questa linea, che porterà al fervore erotico di Fedra, sta il *«dèmone»* ([32]) che la tiene nel terzo atto. Il Libretto di Zandonai, che elimina i significati di lussuria nel mito, manterrà invece il *«dèmone»* che così automaticamente si moralizza in senso cristiano-manicheo. Ecco un modo (l'eliminazione) di cambiare i significati senza cambiare la parola. Alla fine, la donna va incontro diritta, senza dubbi, alla catastrofe, quasi a testimoniare Afrodite (quel che a Dante bastò per riconoscere «quanti dolci pensier, quanto disio») più forte della legge sociale e della legge cristiana. Là dove Paolo si limita a consumare un vocabolario non lontano da Andrea Sperelli: *«folle desiderio»* ([33]) *«ore di gaudii/lunghi»*, ([34]) *«dammi la bocca. Ancora! Ancora»!* ([35]), Francesca dice: *«di terrori/fui piena»* ([36]) *«un fiume/terribile di sangue»* ([37]) *«Prendimi l'anima e riversala»* ([38]) *«una vita... una morte»* ([39]); e persino può riprendere il sintagma della *«gioia perfetta»* ([40]) che, prima di Nietzsche, fu vocabolo di Afrodite, nell'Inno omerico.

Nel primo atto, l'innocenza di Samaritana (*'piccola colomba'* ([41]) *«bianca a pieni nudi»* ([42]) *«Il mio piccolo letto accanto*

([31]) *Ib.*, A. I., s. V, p. 72. Eliminato.

([32]) *Ib.*, A. III, s. II, p. 149.

([33]) *Ib.*, A. V, s. IV., p. 258.

([34]) *Ib.*, p. 261.

([35]) *Ib.*, p. 264.

([36]) *Ib.*, p. 260. Eliminato.

([37]) *Ib.*, p. 259.

([38]) *Ib.*, p. 262.

([39]) *Ib.*, p. 263. Eliminato.

([40]) *Ib.*, p. 260 e p. 186 (A. III, s. V).

([41]) *Ib.*, A. I, s. V, p. 59. Eliminato.

([42]) *Ib.*, p. 55.

al tuo» ([43]) è quella di un corpo ancora adolescente: ma poi *«verrà/in breve anche il tuo giorno»* ([44]), e allora la piccola colomba sarà nella bufera di Eros, come Francesca (come Saffo).

Su questo punto, Smaragdi è il tipico personaggio non protagonista ma risolutivo che tratta le oscure potenze della natura (La maga Schiavona nel *Sogno di un tramonto d'autunno,* La Vecchia delle erbe nella *Figlia di Iorio,* Il Serparo nella *Fiaccola sotto il moggio,* La Schiava tebana in *Fedra*). Per individuare Smaragdi, non occorre il rimando alla fonte fin troppo ovvia di Brangäne nella Isolde wagneriana. Collocando Smaragdi-Brangäne nell'area mediterranea [Cipro], il D'Annunzio dà al 'tema di morte' una cassa di risonanza opposta a quella che esalta la libido idealizzante, nel mito nordico. È l'origine cipriota che fa di Smaragdi la propiziatrice di Afrodite, esperta nei beveraggi e nel gettare le sorti. Francesca ne sente la presenza protettiva, e la sceglie per sé già nel primo atto. Finché Smaragdi-Afrodite veglia, nulla di irreparabile potrà accadere. Malatestino lo ha capito:

> MALATESTINO:
> *... v'è la schiava, quella cipriota...*
> *fa malìe...*
> *La vedo che va sempre*
> *fiutando il vento... Prenderla*
> *al laccio debbo e imbavagliarla. Questo*
> *è affare mio* ([45]).

Il simbolo di Afrodite anadiomene nell'isola di Cipro, motivo conduttore, avrà il suo esito finale nella *Pisanelle* del 1913. Ma

---

([43]) *Ib.,* p. 53.

([44]) *Ib.,* p. 54.

([45]) *Ib,* A. IV, s. III, p. 224. Eliminato.

l'incunabolo del «motivo» si trova, dunque, nella *Francesca* al personaggio di Smaragdi. Nelle nostre «Testimonianze» (v. sotto) abbiamo recuperato due lunghe lettere del Poeta inviate nello stesso giorno (7 agosto 1906); una inedita a Giulio Ricordi l'altra a Giacomo Puccini perché, offrendo il «trattamento» in prosa della *Rosa di Cipro,* egli si impegna a spiegare il simbolo afroditico nel dramma moderno cristiano: «Ho posto dunque la mia favola nell'isola di Cipro, dominata da nostra Donna e dall'Anadiomene...» «... *Era l'isola della Cipride, l'isola di Afrodite che si svegliava nel suo profumo natale...* etc...» [lettera a Giulio Ricordi]. *«Cipro si risvegliava nell'odore dei suoi aranci, dei suoli cedri, dei suoi roseti, come quando per la prima volta la dea generata dalla spuma pose il piede sul lido di Palo e fece tremare d'amore tutta la terra...* etc...» [lettera a Giacomo Puccini].

Nel nostro séguito tragico, l'assenza per la prima volta della cipriota Smaragdi dà via libera alla catastrofe. Francesca ne è consapevole. Di qui la sua oscura inquetudine alla fine. *«Francesca esita un'istante»* ([46]) dice la didascalia. Esita ad accogliere Biancofiore fino al ritorno di Smaragdi, che significherebbe la salvezza. La respinge, perché il destino deve compiersi, come nel racconto dei miti (nessuno sa che Malatestino ha ormai eliminato la Cipriota). Adempiono a un senso di rituale funebre i tre nomi gridati all'inizio dell'ultima scena:

FRANCESCA:...
Smaragdi! Smaragdi!
LA VOCE DI PAOLO: *Francesca!*
FRANCESCA: *Paolo! Paolo!* ([47]).

([46]) *Ib.,* A. V, s. III, p. 256. Eliminato.

([47]) *Ib.,* A. V, Scene III-IV, p. 258. La riduzione (*Francesca da Rimini,* op. cit., 1914, p. 70) abolisce il lungo monologo di Francesca. La sequenza risulta: «FRANCESCA: *E così vada s'è pur mio destino* / (Trasale udendo

Il confronto delle fonti letterarie regredisce così a funzione di discorso iniziale. Francesca, dopo essere stato un nome del «fondo dantesco», diventa quello che è, un personaggio ispirato dalla realtà che si chiama Eleonora Duse. Non a caso la lussuria, l'inquietudine, i sogni di Francesca, si affiancano a quelli contemporanei di Foscarina, protagonista di un altro «fuoco». Il modello vivo è sempre lo stesso. L'incontro con la lussuria del Quinto Canto funziona come occasione scatenante sì, ma esterna. Lo ha intuito un musicologo, Renato Chiesa:

> Soltanto è possibile ammettere una suggestione dantesca in D'Annunzio, e null'altro... Dante non riesce a farci capire meglio il carattere della protagonista della tragedia, la quale è un personaggio compiutamente e intimamente dannunziano, che è possibile comprendere solo se riusciamo ad avere una certa familiarità col mondo del poeta» ([48]).

Il personaggio gentile, debole, è Paolo. Francesca ama decisa, consapevole. È lei che trascina l'uomo, nella vita e nella morte. Il suo carattere si allinea con quello dei maschi, di «ferro». Il D'Annunzio sceglie la fonte non per gusto letterario ma per la consonanza sublime che essa presenta con l'*Erlebnis* di cui è portatore. E però, ancora una volta, non di «fonti» bisogna parlare, ma di scelta e sistemazione delle fonti che avrà come risultato una sequenza narrativa nuova rispetto ai modelli. Fin dal suo primo dramma, *La città morta,* le protagoniste riflettono caratteri dusiani: Anna, la Demente, la Dogaressa Gradeniga, Silvia Settala e la Gioconda, Anna Comnena, Francesca: è

---

battere leggermente alla porta. Spegne col soffio il doppiere; va anelante; chiama sommessa) *O Smaragdi! Smaragdi*»... etc... La scorciatura sembra esaltare l'effetto tragico.

([48]) RENATO CHIESA, *'Francesca da Rimini' nella poesia di Gabriele D'Annunzio e nella musica di Riccardo Zandonai,* Rovereto, 1963, pp. nn. (ma: 4-5).

una progressiva acquisizione di un tipo di donna. Costei oscilla tra una disponibilità fisica intellettuale, spirituale, verso l'uomo e un'autonomia propria, quale che sia, contro l'uomo. È una situazione in progresso di cui il segno costante pare che sia quello di una certa terrestrità materna (segno demetriaco, e però alcionio). Si stabilisce allora un rapporto complementare tra i caratteri della donna e quelli della terra dove l'azione si svolge: Anna e l'Argolide 'sitibonda', la Demente e il giardino toscano, Silvia Settala e la Versilia, Francesca e la Romagna. Il rapporto potrebbe giustificare l'indugio descrittivo nelle didascalie e l'immissione di personaggi «paredroi» quali la Sirenetta o Smaragdi. In *Francesca,* l'acquisizione del segreto femminile è esplicita nelle parole di Paolo pochi istanti prima di cadere trafitto: *«ansia di vivere/... perché niuna/delle cose infinite/che sono in te* [Francesca] / *mi resti ignota»* ([49]). Dietro a questa «ansia» c'è la volontà di toccare il fondo unitario della donna che gli vive accanto. Vuol dire che il personaggio è ora disponibile per una creazione assoluta. In questo senso, Francesca prepara la coerente unità mitica di Mila di Codra in rapporto con la «Terra d'Abruzzi» e l'unità di Fedra con la «Terra di Pelope». L'ansia del D'Annunzio è conoscitiva rispetto ai valori totali che il mito gli offre. Eleonora Duse, come terrestrità femminile sta dalla parte dei valori dello spirito, e il Poeta affida a personaggi dusiani questa funzione: Francesca Mila Fedra nel teatro, Ermione («creatura terrestre») nelle *Laudi.* Codesta terrestrità dusiana che non distingue a ogni livello l'anima dal corpo non si esaurì con il dissolversi della coppia ([50]). Non a caso, nel 1909, il Poeta incautamente offrì (re-

---

([49]) *Francesca da Rimini,* op. cit., 1902, A. V, s. IV, p. 262.

([50]) La mia precedente interpretazione secondo un praziano «cannibalismo sessuale», divideva cronologicamente l'opera teatrale in «prima e dopo la Duse» (cfr. *Sentimento del vivere,* 1973[2], Mondadori, Verona, pp. 142-5).

spinto) il «ruolo» di Fedra a Eleonora Duse. Zandonai diede sùbito un giudizio positivo sulla tragedia mitica.

A questo punto, i passaggi sintagmatici, lessicali, metrici, che nella tragedia medioevale rimandano alla *Figlia di Iorio* «senza tempo», sono pronti per un discorso di sviluppi anche tematici ([51]).

Per cominciare, la successione Francesca-Mila comporta in parallelo la successione Paolo-Aligi. La prima volta che Paolo si presenta a Francesca nel Secondo Atto, le sue parole in attesa di Aligi trasognano:

Non la vidi,
né seppi dov'io fossi
né chi mi conducesse in quel cammino,
e non parlai e non udii parola,
né varcai limitare,
né ruppi impedimento,
ma sol vidi una rosa.
... Sol questo, sol questo.
Né di là ritornai per volontà
di ritornare,
ché le vie della morte
non sono occulte come quella via,
o sorella, se Dio ci aiuti ([52]).

Non è dunque caso che i rimandi testuali alla *Figlia di Iorio* (e

([51]) Luigi Russo, capostipite dell'importante rimando, si limita ai passaggi di suono e di ritmo (cfr. supra nota 7). CARLA FERRI, proseguendo, coglie qualche tessera narrativa (*articolo cit.*, p. 39 e pp. 45-7). Per il nostro discorso, avrebbero un certo interesse quei sintagmi della *Figlia di Iorio* che hanno un riscontro in *Francesca* e le cui fonti a loro volta sono rintracciabili nei *Canti popolari greci* raccolti dal Tommaseo (cfr. supra nota 1).

([52]) *Francesca da Rimini,* op. cit., 1902, A. II, s. III, p. 97. Eliminato, in parte.

più in là, fino alla *Fiaccola*) passino attraverso sintagmi di personaggi del filone mitico «Amore-Lussuria» dico: Smaragdi, Francesca, Paolo. Codesti sintagmi toccano altresì sviluppi tematici comuni alle due tragedie: il perdóno, il pianto, la fiumana, il Nemico, la fiamma, la perdizione, Santo Giovanni. Do, in parallelo, alcuni rimandi testuali:

FRANCESCA DA RIMINI	FIGLIA DI IORIO
– *Eravamo / tutti... / su la riva d'un fiume, / ... d'un fiume rapinoso* (A. III, s. 2ª, Eliminato)	– *Io ero come un uomo all'altra riva / d'una fiumana* (A. II, s. 2ª)
– *Perdonato da Dio, / perdonato quel sangue vi sarà, / e tutto il resto, / ma non il pianto ch'io non piansi* (A. II, s. 3ª)	– *Dio tutto perdona, e non questo* (A. I, s. 5ª) – *Aligi, perdonata da te / non sarò, se pure da Dio!* (A. III, s. ultima)
– *La vita se ne va, / se ne va come un fiume / che fa rapina* (A.I., s. 3ª, Eliminato)	– *Dove va / il sangue del tuo viso...?* (A. II, s. 3ª)
– *Per teco venire / gran bene mi parrebbe calcar pruni / e fiamme trapassare* (A. I, s. 5ª, Eliminato)	– *Aligi, passerei sul fuoco ardente, / e che l'andare non avesse fine* (A. II, s. 2ª)
– *E il sorso / che voi mi deste al guado / della fiumana bella* (A. II, s. 3ª, Eliminato)	– *È il sorso che concedo alla mia sete* (A. II, s. 3ª)
– *Videro questo li occhi miei; vedranno / questo finché la notte non li chiuda* (Ib. Eliminato)	– *Io l'ho veduto dietro le sue spalle / ... Con questi occhi che debbono morire, / piangere io l'ho veduto* (A. I, s. 5ª)

– *Non chiamare il Nemico!* (A. III, s. 2ª. Eliminato)

(«*Il Nemico,* termine ripetuto nella Tragedia pastorale nell'accezione di «demonio»)

Dentro a questo consuonare di temi hanno il loro luogo, rimandi di tipo stilistico, verbi all'infinito del racconto popolare, proposizioni nominali, esclamazioni imperative, quali: «*Mio fratello in Dio, / nell'altissimo Dio / et in santo Giovanni*» (A. II, s. 3ª), Eliminato); «*onta et orrore sopra / di me*» (Ib.); e ancora, «*tanto / è crudele la vostra rampogna e / tanto è dolce che il cuore mi si fende*» (Ib. Eliminato); e ancora, «*Calpestami! Calpestami! tra due / pietre schiacciami il capo*» (A. III, s. 2ª). Esiste, dunque, un convergere di significati da valutare in un analogo convergere di suoni, stilemi, ritmi, metri, *enjambements*. L'endecasillabo del Torrigiano-Balestriere nasce di ritmo giambico (2, 4, 6, 8), ma la cesura forte sulle 6ª sillaba («IL TORRIGIANO...: *che vengono di Pétramala?* IL BALESTRIERE: «*No*») ([53]) sconvolge la corretta pronunzia del nome di luogo: Petramàla. L'attore dovrà sempre trascurare la sesta sillaba a favore dell'ottava. La compagine giambica verrà così sconvolta da un séguito parlato, che prevarrà alla fine con la decima sillaba ossitona: *No*. Analoghi esempi di endecasillabi dissolti non sono rari nella *Francesca*. Essi per la prima volta impongono un insieme di suoni la cui arcaicità, essendo di tipo popolare è accettabile anche nel «moderno». L'assimilazione dentro a tali strutture endecasillabiche di irriconoscibili quinari e settenari, chiude per sempre le consunte cadenze retoriche e il secolare modulo ritmico del Teatro di poesia in Italia.

Compagini metriche non troppo diverse tornano nella contem-

([53]) *Ib.*, A. II, s. II, p. 83. Eliminato.

poranea sequenza narrativa delle «Laudi». Esiste dunque uno scorrimento di sonorità e di strutture sintattiche tra il Poema e il sincronico teatro di poesia. Ambedue, alla pari restano accampati negli immediati dintorni di un certo linguaggio lirico del primo Novecento italiano ([54]).

Lo scorrimento di questo insieme di versificazione, dalla *Francesca* alla *Figlia di Iorio* e alla *Fiaccola sotto il moggio,* ([55]) si lega altresì al problema di rinnovare in modo comprensibile, dietro ad apparenze cristiane, alcuni miti mediterranei. E però non sarebbe da respingere come segno di degradazione estetica il fatto che il D'Annunzio fosse ormai riuscito a creare compagini di suoni e di significati disponibili in uguale misura e validità, sia per il discorso dantesco-storico sia per il discorso mitico-mediterraneo. Sarebbe semmai un segno che, alla fine del suo «decennio creativo», egli riusciva ad usare la materia della «parola» come valore assoluto di conoscenza. Esistono precedenti musicali. Gioacchino Rossini spostava l'identico linguaggio delle sue sinfonie da un tipo all'altro di musica. Senza scandalo.

([54]) L'endecasillabo di Eugenio Montale potrebbe essere limitato a ascendenze alcionie. Sul discorso dei suoni occorre rifarsi ai saggi capostipiti di VINCENZO MENGALDO (ora raccolti in *La tradizione del Novecento,* Milano, 1975: *D'Annunzio e la lingua poetica del Novecento,* 1972; *Un parere sul linguaggio di Alcione,* 1971; *Da D'Annunzio a Montale,* 1972) e di FRANCO GAVAZZENI (*Le sinopie di «Alcione»* Riccardo Ricciardi Edit. Milano-Napoli 1980). Ancora del GAVAZZENI un suo recente discorso conferma la mia analisi (*Perizia metrica della «Figlia di Iorio»,* in *La figlia di Iorio,* Atti del VII Convegno internazionale di studi dannunziani, a cura di EDOARDO TIBONI, Pescara 1986, pp. 55-101).

([55]) Questa disponibilità «sonora» di Francesca e la sua proiezione nei drammi successivi è così indicata da L. RUSSO (*op. cit.,* p. 459): «Quel che importa rilevare è che con la Francesca nasce una volontà di canto; quella suggestione verbale di vecchi vocaboli promuoveva da sé una cantilena musicale che d'ora in poi si attaccherà a tutti i drammi dannunziani».

In una lettera da Figino indirizzata al suo amico di Rovereto, Lino Leonardi, il 28 aprile 1909, ai tempi della passione tumultuante per la Jenny roveretana, Riccardo Zandonai scrive:

> «Passando da Milano per venir qui ho sentito la Fedra, te l'ho scritto? Ha delle pagine meravigliose»! ([56]).

Sulla linea dei miti, il personaggio «Fedra» è l'esito mediterraneo del personaggio «Francesca» ([57]). La disponibilità del giovane Zandonai a comprendere la lussuria di Fedra potrebbe essere valutata come una sorta di propedeutica alla lussuria di Francesca, un allineamento a valori di «terrestrità», traducibili nella «nietzschiana» *Carmen*.

Ma la natura del musicista trentino era estranea a radici mediterranee quali sono quelle di Fedra-Conchita-Carmen; se esse affiorano nell'opera «spagnuola» del Maestro ciò avviene soprattutto per un fatto di cultura musicale. Giunto nel 1912 al testo della *Francesca da Rimini* egli farà un'operazione diversa che lo esalta proprio perché gli consente per la prima volta di esprimere con maturità il «nordico» della sua visione del mondo. Il caso ha voluto che un Riccardo trentino guardasse a due Richard, Wagner e Strauss. Il privilegio che egli riservava allo strumentale e all'espressione sinfonica aveva ascendenze tede-

---

([56]) R. ZANDONAI, *Epistolario...* a cura di CLAUDIO LEONARDI, op. cit., p. 104.

([57]) Le motivazioni sociologiche antropologiche del mito dell'incesto dalla *Città Morta* alla *Francesca da Rimini* a *Fedra* sono oggetto di studio da parte di PAOLO SCARPI (*L'Edipo negato e la trasformazione del mito* in *D'Annunzio e il Classicismo,* «Quaderni del Vittoriale, Milano, sett-ott. 1980, 23, pp. 73-99). La *Fedra* di Gabriele D'Annunzio fu rappresentata per la prima volta a Milano, nel Teatro Lirico, l'11 aprile 1909. Protagonista: Teresa Franchini.

sche. Non c'è che da prendere atto che l'operazione di Zandonai è di tipo idealizzante. Per un tedesco, la lussuria del Venusberg, di Kundry, e anche la notte d'amore di Tristano e Isotta, sono sempre da riscattare o quanto meno da proiettare verso un infinito. È questa una delle ragioni per cui il Nietzsche si proclamò antiwagneriano, e alla fine poco tedesco. Idealizzante è la partitura nel finale dell'atto primo. La rosa qui perde il simbolo sessuale. Anche più musicalmente riscattata è la lussuria nell'atto terzo ([58]).

Il critico musicale Vittorio Tranquilli del «Piccolo» di Trieste riferisce, datato al dicembre 1919, questo giudizio del Musicista sul proprio personaggio:

> «... il Cinquecento la volle carnale, peccatrice volgare, un'erotica sentimentale.
>
> Io... ho cercato di renderla musicalmente con motivi quasi chiesastici: Francesca è l'amore senza erotismo, e la coscienza viva che questa donna possiede del peccato, rivela in lei una profondità spirituale» ([59]).

Sulla linea di Orazio Costa, l'interpretazione di Zandonai non è esattamente quella di D'Annunzio e, secondo il discorso fin qui condotto, nemmeno di Dante. I due artisti moderni avevano in comune soprattutto un fondo di non-verismo. Esso fu sufficien-

---

([58]) La ripresa di Trieste e di Verona [20 aprile 1980 nel Teatro Filarmonico. Direttore: Maurizio Arena; Regista e scenografo: Pier Luigi Samaritani; Protagonista: Raina Kabaivanska] ha ulteriormente sottolineato questi elementi «idealizzanti» della musica. La rosa non è trasmessa da Francesca a Paolo, ma è lasciata cadere. Nel terzo atto, il libro galeotto e il bacio non sono collocati nelle loro sedi idonee, le stanze intime di Francesca, ma in un giardino di sogno prerafaellita.

([59]) BRUNO CAGNOLI, *Riccardo Zandonai,...* op. cit., p. 67.

te ai «due» per scegliere l'identico mito. Ma a questo punto le loro mitizzazioni divergono. Il Musicista guarda in alto verso uno spiritualismo idealizzante di cui la cultura tedesca gli offriva alcuni modelli. Il Poeta prosegue in un impeto orizzontale che lo tiene sui binari di una terrestrità mediterranea.

Abbiamo ascoltato Isidoro Del Lungo temere, per la *Francesca,* il «silenzio della «lettura», vero testo a rischio per i critici letterari.

A questo punto, intorno al testo, oltre a letterati, linguisti, filologi, trovo registi come Orazio Costa, critici teatrali come Renato Simoni, musicologi come Renato Chiesa, storici come Isidoro Del Lungo, poeti come Giosuè Carducci, musicisti come Riccardo Zandonai, come Gianandrea Gavazzeni, testimoni tutti di cui non potrei non tener conto. Ancora una volta ho così la conferma che, per valutare l'opera d'arte, oggi è difficile, se non impossibile, allineare dentro a un'unica disciplina tutti gli elementi necessari alla sintesi conclusiva.

Sottoposta all'attenzione di un «teatrante» per la verifica della parola «agita», la *Francesca* non sfugge alla verità dei «significati», quali che siano.

PARTE SECONDA

La 'Francesca da Rimini' di Riccardo Zandonai

Dalla Tragedia al Libretto
(gennaio-luglio 1912)

Lo Zandonai pensò «allo stesso D'Annunzio» per il «lavoro non facile di sfrondatura» ([60]). Situazioni pratiche, a cominciare dalle chilometriche distanze fra gli interessati (D'Annunzio era ad Arcachon, in «esilio»), resero subito problematica la collaborazione diretta, e inevitabile la presenza del «terzo» in funzione di riduttore. In questo modo, il caso salvò l'anima del Musicista, evitandogli l'obbligo di incontrare frontalmente il Poeta sul terreno degli opposti significati.

Collaborazione a tre

Il frontespizio del «libretto» reca:

> *Francesca da Rimini* / tragedia in quattro atti di GABRIELE D'ANNUNZIO / Ridotta da TITO RICORDI / per la musica di / RICCARDO ZANDONAI ([61]).

([60]) Lettera di R.Z. a T.R., Pesaro 27 gennaio 1912 (Archivio Ricordi, Milano).

([61]) Per ulteriori notizie, cfr. sotto la sezione «Testimonianze», p. 135 sgg.

Si tratta di una collaborazione a tre, parola e musica, piuttosto atipica per Gabriele d'Annunzio. Non a caso essa è scarsamente documentata. Né il Poeta né il Musicista hanno mai sentito la necessità di testimoniarla. Solo alla morte del D'Annunzio, lo Zandonai ha steso una pagina, peraltro da non trascurare (v. sotto «Testimonianze») ([62]). Rispettoso delle funzioni e dei valori, Riccardo Zandonai non mascherò mai il proprio carattere per adeguarlo alla persona che gli stava di fronte. Se Clausetti era «carissimo», il proprietario della Casa, Tito Ricordi, pur suo strenuo difensore e librettista, rimase il «Caro Commendatore»; nei momenti di abbandono non andò oltre al «Caro Signor Tito». Con D'Annunzio, l'Artista trentino rinunziò in partenza a stabilire un rapporto diretto. Credo che intendesse rispettare una gerarchia di valori.

La riservatezza non lo favorì presso il «divo» che forse ebbe la sensazione di uno Zandonai refrattario agli incanti della sua parola. Il contrario era vero:

> «Ho riletto *Francesca* di D'Annunzio: è il soggetto eterno che eserciterà sempre un grande fascino sull'anima di un artista» ([63]).

Sta il fatto che di Zandonai al Poeta negli Archivi del Vittoriale non rimangono che due telegrammi, uno da Torino alla vigilia della «prima», il 18 febbraio 1914, l'altro da Pesaro il 26 settembre 1937 per la nomina di D'Annunzio alla presidenza dell'Accademia d'Italia. Credo di poter dire che se il caso non

---

([62]) R. ZANDONAI, *D'Annunzio e la musica di 'Francesca'*, in «Scenario», Numero speciale su D'Annunzio e il Teatro, Aprile 1938, n. 4, Milano-Roma (V. qui il testo in Testimonianze, pp. 171-173).

([63]) Archivi Ricordi, Milano. Di R.Z. a T.R., Pesaro 27 gennaio 1912.

avesse investito Tito Ricordi della parte di «riduttore», è dubbio che il Musicista avrebbe potuto ottenere un Libretto sulla propria misura, e una «Francesca da-Rimini» di Riccardo Zandonai non avrebbe avuto, forse, terreno da cui nascere. Il triangolo è dunque documentato da quanto rimane dei carteggi inediti Zandonai-Tito Ricordi-Gabriele d'Annunzio (v. sotto la sezione «Testimonianze») e dalle poche notizie aggiunte nelle citate pubblicazioni di Claudio Leonardi e di Bruno Cagnoli. L'epistolario di «Tito» a «Gabriele» fa centro soprattutto sulla *Francesca;* e come tale, anch'esso è la testimonianza di un amore non consumato. Dopo la «prima» torinese del febbraio 1914, a *Francesca* inoltrata, Tito deve ancora difendere l'opera dall'apparente noncuranza del Poeta ([64]).

Riprendiamo la vicenda al suo inizio, dal gennaio 1912. Il problema del «libretto» non aveva subìto grandi spostamenti rispetto ai tempi del melodramma romantico. Per il musicista si trattava sempre di trovare un buon «soggetto» ispiratore. E Zandonai scrive al Caro Commendatore: «Ho riletto *Francesca*». Dieci giorni dopo, Tito prende contatto con il «Caro Gabriele»: «dal tempo che hai lasciato l'Italia non credo sia giunto sino a te il nome di Riccardo Zandonai...» ([65]). È la richiesta per *Francesca da Rimini.* Ma in quelle settimane il Poeta si stava impegnando con Renzo Sonzogno per una *Parisina.* La daterà, a stampa «Nelle Lande di Guienna, marzo 1912». A fine marzo non aveva ancora risposto a Tito. L'editore ebbe l'impressione di un D'Annunzio lento a concedere, e che gli frapponeva alcuni ostacoli fin da una lettera (perduta) dei primi di febbraio dove Gabriele nominava la Principessa

---

([64]) V. sotto la sezione «Testimonianze», e in particolare le lettere di T.R. a G. d'A. del 9 e 21 aprile 1915.

([65]) Vittoriale, A.G., XV, 1. Di T.R. a G. D'A., Milano 6 febbraio 1912.

Massimo e *La Rosa di Cipro* ([66]). Considerandosi (o fingendo di considerarsi) impegnato da un'offerta verbale della *Francesca da Rimini* alla Principessa Massimo, dilettante di musica, il Poeta offriva per Zandonai *La Rosa di Cipro* soggetto che Giacomo Puccini alcuni anni prima già gli aveva rifiutato. Il destino di codesta «Rosa» è emblematico, e a noi farà comodo (verificato sulle angolazioni D'Annunzio-Puccini-Zandonai) per stabilire diversità e affinità conoscitive nelle poetiche dei tre artisti. Qui, il corollario finale diventerebbe: *La Rosa di Cipro,* trasformata dal Poeta nel dramma in francese *La Pisanelle,* musicata subito dal giovane Ildebrando Pizzetti, stabilisce il massimo di affinità estetica tra un musicista e la parola del D'Annunzio alla data 1912, secondo i princìpii del *Fuoco* (1900). È un fatto che Tito non ha dubbi a lasciar cadere l'offerta e a sollecitare di nuovo la *Francesca* alla fine di quel marzo. D'Annunzio si decide e concede. Del carteggio abbiamo solo, non datata, una risposta di Tito che propone all'Autore di demandare al Musicista il compito del lavoro di riduzione. È lecito credere che le proposte di Tito fossero in qualche modo accordate con Zandonai, per cui è altresì ipotesi verosimile che la candidatura di Tito Ricordi a riduttore della tragedia fosse maturata in quella prima metà di aprile. E la ragione potrebbe essere persino esterna: Editore e Compositore avevano impiegato due mesi per avere un cenno dal «divo». In proporzione, i tempi dell'eventuale «libretto», tra Arcachon e Sacco, avrebbero rischiato l'infinito. Occorreva sganciarsi da D'Annunzio. E la candidatura di Tito diventava una specie di copertura dietro alla quale Zandonai avrebbe potuto condurre, senza difficoltà, il lavoro creativo. Quando, verso la fine del mese, Tito si reca a Parigi è probabile che avesse già iniziato con il Musicista il lavoro dei tagli, e che non si aspettasse richieste finanziarie tali

([66]) *Ib.,* di T.R. a G. D'A., Milano 16 febbraio 1912.

da mandare a monte l'impegno. Certo, ignorava che il D'Annunzio era a Parigi per leggere ai rivali, Mascagni e Sonzogno, la osannata *Parisina*.

Per cedere *Francesca,* il Poeta chiede venticinquemila lire oro ([67]). La vecchia paternalistica gestione di Giulio non è seducibile, e risponde no. Sulla Casa Ricordi piombano allora due lettere, una da Roma, del critico musicale Nicola d'Atri (18 fogli, si dice) ([68]), l'altra da Sacco fitta di quattro decisissime facciate a firma di Riccardo Zandonai, che giustificavano le pretese del D'Annunzio dal momento che garantivano un testo eccezionale del «più grande dei poeti italiani» ([69]). La Musica limitandosi a un oro ridotto (tremila) permise le venticinquemila alla Poesia. Il 14 maggio, a caldo, scrive da Milano a Lino Leonardi: «ti comunico con gioia che finalmente Francesca è mia» ([70]). Il contratto viene spedito ad Arcachon il 15 Maggio. Dall'allegato n. 2 del contratto in data 20 Maggio 1912 risulta che il libretto fu ceduto dal D'Annunzio per lire 20.000, oltre alle percentuali sugli introiti dell'opera e del libretto ([71]). Formalmente, l'oculatissimo padre di Tito, Giulio, era riuscito a

---

([67]) VITTORIA BONAJUTI TARQUINI, *Riccardo Zandonai nel ricordo dei suoi intimi,* Milano, 1951, p. 77. L'Autrice, cognata di Zandonai, ignora che anche il Musicista aveva sollecitato la Ricordi.

([68]) *Ibidem.* Nicola d'Atri (1866-1955) percorse una brillante carriera di conferenziere, giornalista e soprattutto di critico musicale a Roma. Conobbe Zandonai in occasione di *Conchita* al Costanzi (23 marzo 1912). Da allora, amico e collaboratore, fu sempre al fianco del Maestro (su N. d'Atri vedi ora le notizie che CLAUDIO LEONARDI dà in R. ZANDONAI, *Epistolario...*, op. cit., p. 189).

([69]) Archivi Ricordi, Milano. Di R.Z. alla ditta G.R., Pesaro 6 maggio 1912.

([70]) R. ZANDONAI, *Epistolario...*, op. cit., p. 130.

([71]) Vittoriale, A.G., XV, 1. Rispettivamente ai fondi *Ditta Ricordi G. e C.* e *Giulio Ricordi.*

ridurre la scandalosa richiesta iniziale. Non per nulla Giulio Ricordi (1840-1912), uomo d'affari e musicista lui stesso, aveva portato al vertice internazionale la Casa, soprattutto con gli spartiti di Giuseppe Verdi. Verosimilmente fu questa la sua ultima firma su un contratto di rilievo. Il 21 Maggio Giulio telefona ad Arcachon: «Lietissimo mando un cordiale saluto al nostro poeta» che, è da presumere, dei febbrili maneggi non ha mai saputo nulla. Il primo incontro a tre (Gabriele, Riccardo, Tito) si svolge subito dopo a Parigi. I due operatori, della musica e del libretto, non senza batticuore, sottopongono la riduzione al *placet* dell'Autore.

Ascoltiamo la scena di questo primo incontro, avvenuto presumibilmente verso la fine di maggio o ai primi di giugno, dal ricordo stesso di Zandonai:

> La lettura avviene fra il silenzio, la tensione e la previsione di un solenne fiasco... Confesso che la mia emozione era intensa, perché dal verdetto del Poeta, dipendeva la realizzazione musicale del poema che già mi assillava da mesi e mesi. Alla fine della lettura non mai interrotta, D'Annunzio, sereno e sorridente, si alza, stringe la mano all'amico editore e pronuncia queste testuali parole: «Bravo, Tito; sei veramente un uomo di teatro; la tua riduzione è perfetta e desidero che nella pubblicazione del libretto, accanto al mio nome figuri anche il tuo» ([72]).

Certo, a Parigi, i due riduttori camminavano sicuri perché il contratto era ormai firmato. Tuttavia, aspettavano censure sull'operazione dei tagli. Invece, entusiasmo e vittoria completa. Da Londra il 9 giugno, Zandonai scrive al Leonardi: «Simpaticissimo il D'Annunzio. Ti racconterò di due o tre giorni che ho passato insieme al poeta...» ([73]).

([72]) R. ZANDONAI, *D'Annunzio...*, art. cit., p. 219 (v. sotto «Testimonianze»).

([73]) R. ZANDONAI, *Epistolario...*, op. cit., p. 130.

Intanto, nella notte del 6 giugno, sofferente da tempo, moriva all'improvviso a Milano Giulio Ricordi. Il figlio Tito diventa il responsabile dell'Azienda ([74]). Gli eventi così contrastanti non impediscono che in luglio ulteriori tagli definiti «piccoli» vengano predisposti da Tito. Ne informa Arcachon il 25 luglio, e conclude:

> «Zandonai si è ritirato sui greppi del Tirolo e fors'anche a cominciare il lavoro musicale: egli forse ti scriverà se lo crederà proprio necessario – altrimenti ti lascerà in pace al tuo lavoro» ([75]).

Sembrava così chiusa la collaborazione a tre per il passaggio dalla tragedia al libretto; ormai la prima mossa spettava alla musica. Per capire l'anomalia di questa «collaborazione» bisogna proprio sottolineare quel lasciar «in pace», che ne è il risultato evidente. Se «pace» è sinonimo di lontananza ed è il contrario di vivacità nello scambio, i rapporti del Poeta con i Musicisti «suoi» – Debussy, Puccini, Pizzetti, Mascagni, Malipiero – non furono mai pacifici: con Zandonai lo furono.

Il lavoro di riduzione

L'elogio della riduzione di Tito Ricordi, sembra legittimo chiedersi, è sincero oppure è una delle consuete enfatizzazioni del Poeta, se addirittura non è l'indice di un distacco verso tutta l'operazione?

([74]) Vittoriale, A.G., XV, 1. Di T.R. a G. d'A, Milano 14 giugno 1912.

([75]) Vittoriale , A.G., XV, 1. Di T.R. a G. d'A, Milano, 25 luglio 1912. Cfr. anche: Archivi Ricordi, Milano: di R.Z. a T.R., Lago di Cei, 5 agosto 1912.

La verità è che la riduzione di Tito Ricordi, qualunque sia il contributo dello Zandonai, è fatta con indubbia abilità. Ma essa ripropone la *querelle,* tipica nel melodramma romantico, del rapporto tra musica e fonte letteraria. A sollevarla, negli anni Venti fu il sovrano dei nostri librettisti, Felice Romani. Egli dimorò attivo per almeno venticinque anni nell'area del melodramma a fornire libretti e a esprimere in alcune «Avvertenze» il suo gran dispitto per quella sua dimora che ogni volta lo costringeva a sacrificare il testo letterario alla musica ([76]). L'espressione musicale, dal momento in cui divenne autonoma sul declino del Rinascimento italiano, rivelò per la prima volta l'acquisto di un linguaggio nuovo dell'Arte, la cui caratteristica fondamentale era di provocare fulmineamente emozioni sentimentali e conoscitive attraverso la misura matematica di suoni astratti. Veniva abolita la lenta logica dei significati propria della parola. Da allora, il fenomeno si ripete ogni volta che un insieme di persone si raccoglie per ascoltare musica. Tutto questo, tradotto in melodramma, significa che la musica riesce a farsi intendere senza bisogno di minuti passaggi. In letteratura, qualcosa di analogo già era avvenuto e tuttora avviene, dai «voli» pindarici fino agli stilemi barocchi, alle «transizioni» del Foscolo, agli «ardiri» del Leopardi, alla «rapidità di trapassi» dello stesso D'Annunzio notturno e musicale ([77]). Ma di poco o

---

([76]) Nel «Proemio» alla *Zaira* (musica di V. Bellini, Parma, 1829), dopo aver spiegato in quali punti ha migliorato l'originale di Voltaire, il Romani afferma che il melodramma è sempre «inceppato dalla barbara legge di un'estrema brevità» e dalle «convenienze delle Parti»; il teatro tragico, invece, dispone di un più «ampio manto» e ubbidisce alla «ragione della poesia». In precedenza, nell'«Avvertimento» dell'*Amleto* (musica di S. Mercadante, Milano, 1823), aveva già lamentato che nel melodramma «tutto... dev'essere rappresentato in iscorcio» e «il dialogo non può procedere liberamente».

([77]) L'abate ANTONIO BIANCHI (1772-1828) nell'*Uno dei più contro l'uno*

di molto, il suono è sempre più avanti della parola. Tradotto in «Francesca da Rimini», questo significa che Zandonai aveva bisogno, numericamente, di meno versi del D'Annunzio.

Tagliare da una fonte letteraria è dunque un lavoro fuori discussione. La discussione comincia dopo: una potatura può far rifiorire, oppure guastare. Tra i librettisti romantici, il Romani era «Felice» anche nelle sue potature.

La riduzione di Tito Ricordi è genericamente felice. Essa si adegua alle necessità del musicista che nella citata lettera del 27 Gennaio 1912 gli aveva scritto: «La tragedia... secondo il punto di vista librettistico avrebbe bisogno di enormi tagli, specialmente in ciò che riguarda la parte politica del soggetto, per lasciare emergere maggiormente il dramma» ([78]).

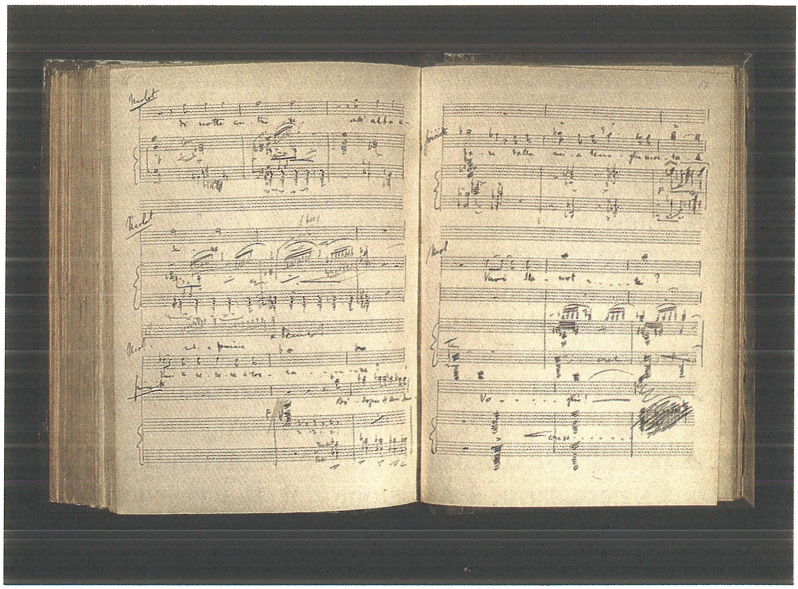
Passando dagli «enormi tagli» alla tecnica minuta nella versificazione, la compagine subisce uno scadimento ogni volta che il lavoro di riduzione porta a uno spostamento di parole o di emistichi con un conseguente vuoto di una o più sillabe che occorre riempire. Di volta in volta sono: zeppe tipiche, limitate a non più di venti casi (*egli, certo, intanto, tu, oimè, su, no, di', o, bada* e simili); oppure, sono restauri atipici perché su misura del testo in quel punto [tutti i rimandi di pagina che seguono si riferisono al citato libretto della *Francesca da Rimini*]: *Dama* (p. 44), *Malatestino* (p. 56), *Garsenda* (p. 68), *O Madonna* (p.

(Brescia, 1808, tip. Spinelli e Valotti), che chiude a favore del Foscolo la *querelle* dei «Sepolcri» contro l'abate Aimé Guillon, spiega la «transizione» (con parole suggerite dallo stesso poeta): «certi *legami* e *concatenazioni* ammorzano l'entusiasmo; ... i lirici di tutti i tempi e di tutte le nazioni a proporzione che spiegano voli più sublimi, più omettono questi piccoli legami». Subito dopo cita Pindaro. Per gli «ardiri», cfr. G. LEOPARDI, *Zibaldone I,* da Tutte le Opere di – , a cura di FRANCESCO FLORA), (Verona) 1967, p. 91. Per il D'Annunzio («rapidità dei trapassi»), cfr. *Notturno,* Treves, Milano, 1921, p. II.

([78]) V. sopra nota n. 63.

69). Pochi altri infine sono veri cambiamenti e persino aggiunte al testo: *Chi chiama?* (p. 22), *Ora sedete qui alla finestra* (p. 49), *Tra le braccia lo serra* (p. 52). Simili ritocchi diventano spesso necessari anche nelle didascalie. C'è poi un *tal* di Malatestino (p. 54) invece di *uno* probabilmente per necessità di offrire alla voce cantante l'appoggio di una sillabazione consonantica. Tutti questi restauri minuti sono uno scadimento sul piano del significante, ma arbìtri non sono, perché derivano oggettivamente da necessità della musica. Per attribuire allo stesso D'Annunzio questo minuto lavoro di riduzione, eseguito nel momento stesso in cui il Musicista inizia a comporre, disponiamo di testimonianze, come al solito indirette: una lettera del Poeta a Tito del 13 agosto 1912 *(«le 'condensazioni' necessarie le eseguirò quando il maestro me le domanderà»)* e un'altra sempre a Tito del 25 novembre di quello stesso 1912 *(«eseguirò* [per la Gioconda] *le risarciture come feci per* Francesca»). L'assenso del D'Annunzio per il lavoro in se stesso di potatura fu, in ogni caso, senza riserve. Ma, come avviene nei lavori agricoli, ci sono micropotature, il tessuto minore del ramo, e macropotature quando un ramo intero è sacrificato. Per le micropotature i risultati sono, di norma, non biasimevoli. Qui, Tito snellisce le scene di gruppo rumorose: il cicaleccio delle donne di Francesca, il frastuono della battaglia. Qui, evita i ricuperi di memoria, (insignificanti per la musica) sia nel «pubblico» sia nel «privato», per dire il quadro storico della Romagna tra guelfi e ghibellini, o della Firenze odorata di «dolce stil novo», o l'adolescenza di Francesca a Ravenna. Qui, si permette incastri, come quello tra scena 2ª e scena 5ª dell'Atto terzo, o quello alla quarta scena dell'ultimo Atto che addirittura favorisce l'azione, per la rapidità della catastrofe.

Qualche problema, invece, per il discorso delle macropotature. Nulla da dire sul lungo taglio al centro dell'Atto primo che con la scena quarta abolisce il personaggio di Bannino. Il fratellastro di Francesca e di Ostasio, che serve a colorire «il fondo dantesco», è irrilevante verso il nodo della tragedia. Da dire,



Autografo dello spartito di *Francesca da Rimini,* Finale dell'Atto IV, Prima parte: MALATESTINO, *Vuoi stanotte?* GIANCIOTTO, *Voglio.* Proprietà di Jolanda Zandonai.

ancora in senso positivo, è l'altro lungo taglio che scorcia il finale del quarto Atto. Dialogata a quattro dai tre fratelli e da Francesca in una lunga appendice di inganni reciproci, nel libretto la trama dell'agguato mortale ordito da Malatestino si riduce ai due personaggi che alla fine chiudono con le due battute fulminee:

MALATESTINO: *Vuoi stanotte?*
GIANCIOTTO: *Voglio* ([79])

([79]) FRANCESCA DA RIMINI, 1914, op. cit., A. IV, Parte I, s. III, p. 64 (cfr. nella *Francesca da Rimini,* 1902, op. cit., A. IV, s. III, p. 222).

La scorciatura rende questo finale fortissimo, nel momento che lascia alla musica il compito di gridare il groviglio delle passioni, altrimenti diluito nell'originale tragico. Bruno Cagnoli scrive che qui il Compositore «si battè per una concitatissima chiusa della scena fra Malatestino e Gianciotto» ([80]). La notizia, documentabile altrove, insieme all'altra sul finale dell'opera dove il musicista difese la presenza di Biancofiore *(ibidem)*, confermerebbe la scontata partecipazione di Zandonai al lavoro librettistico e però il suo decisivo senso teatrale per ottenere un testo nella esatta misura della sua visione drammatica.

L'ultima macropotatura è quella al centro dell'Atto terzo, che scorcia l'eccesso di scene gremite dal D'Annunzio per contrasto al duetto finale, sul grande modello dantesco.

Qui la potatura spazza via insieme al superfluo anche qualche cosa di necessario: l'abolizione del giullare, del medico, dell'astrologo non porta nessun danno alla comprensione del nodo drammatico. La stessa cosa non si può dire per l'abolizione di quel «Mercatante», destinato al rogo dei linguisti. È costui un fiorentino che insieme alle sue stoffe porta da Firenze notizie fresche intorno a quel vivere amoroso e gentile di musica di poesia condotto da alcuni giovani del «dolce stil novo», Casella, Guido Cavalcanti, Dante degli Alighieri. Fin qui, la notizia è tipicamente da potatura: un rimando letterario al «fondo dantesco» del dramma. Ma il D'Annunzio ci racconta, con molta finezza, un Paolo interessato a simili tensioni d'amore e di arte più che al proprio grave ufficio di Capitano del Popolo per il quale si trovava in quei mesi a Firenze. La scena di Francesca che con il pretesto delle stoffe cava dal loquace Mercante le notizie, che le fan tremare il cuore, di Paolo lontano è condotta con molta grazia e con un dialogare vivace. I rimandi cólti di questa scena, allora, non funzionano più come

([80]) B. CAGNOLI, *op. cit.*, p. 56.

tali ma diventano notizie esplosive che portano avanti l'azione. Per cominciare, essi fanno luce piena sul carattere di Paolo. Costui, nel nucleo familiare dei Malatesta, inclina non alle armi, alla violenza, alla crudezza (sinonimi di potenza, per la famiglia), ma alle espressioni cortesi, della musica, della poesia, dell'amore: è diverso dai padri, dai fratelli, da tutti. In quel suo privilegiare l'amore, è lui il simile di Francesca. Il loro è sì amore dei sensi, ma anche di elezione, un vero incontro. E però quell'inganno dell'Atto primo, quella rosa scarlatta, fu crudele come il destino. È stato osservato che i personaggi di ferro, i maschi (Ostasio, Gianciotto, Malatestino), hanno un rilievo drammatico più evidente; mentre i due amanti, amplificati sul modello dantesco, al confronto sbiadiscono. È un giudizio da rivedere, almeno in parte. I caratteri dei due amanti hanno il rilievo che l'Autore volle dar loro; essi anticipano la coppia dell'imminente dramma pastorale. Il taglio, invece, che qui patisce la tragedia è a danno dei caratteri originarii di Francesca e di Paolo. Indubbiamente, togliere nel «libretto» quel rimando fiorentino contribuisce a rendere più evanescente di quanto già non sia il personaggio di Paolo.

Ma non basta. Il mercatante conferma un'ulteriore notizia: Paolo è tornato. Ormai Francesa sa quanto le occorre: Paolo ama; per questo ha lasciato il suo ufficio prima del tempo. Tra poco, quando le appare sulla soglia della camera, l'uomo è già suo. I tagli incidono non solo sulla «teatralità» ma anche sui «significati» nelle loro varie caratterizzazioni lussuriose. Su questa via abbiamo già ascoltato Tito-Zandonai eliminare i trasognamenti di Paolo all'apparire della donna (A.I., s.III), quelli estremi della catastrofe (A.V., s.III), e infine eliminare anche i rimandi magici e però afroditici a Smaragdi (A. IV, s.III). Soprattutto il carattere di Francesca viene così stravolto. Togliere alla donna il *«vento di bufera»*, il *«gran fuoco»*, *«il letto che schiantava* per *quel che si vede nel sonno»*, i *«terrori»* di cui è colma, vuol dire toglierle la sua terrestrità mitica, vuol dire tacere il *«male»* di cui è *«malata»*, la lussuria appunto (A.I, s.V, A.V., s.IV);

lussuria che nella catastrofe si rivela proprio dionisiaca (*«una vita... una morte»,* A.V, s.IV), cioè autodistruttrice fin nella didascalia *«Francesca esita un istante»).*

Con questi tagli Zandonai si è preparato il testo per una «sua» *Francesca,* e da questo momento era lui a non avere più bisogno del D'Annunzio.

Esistono due Francesche

Il discorso sui «tagli» significa che esiste già potenzialmente, nel testo originario prima che nella musica, una *Francesca* di Gabriele d'Annunzio e un'altra di Riccardo Zandonai. Entro questo discorso il libretto – proprio come al tempo del melodramma romantico – ha una mera funzione «suggestiva»: esso cioè adempie alla funzione di suggeritore di musica per il maestro. Abbiamo visto che la macropotatura dell'Atto quarto consentì allo Zandonai di meglio esprimere in una robusta sintesi finale la minacciosa crudeltà dei due fratelli. Tipiche anche le scorciature appena esaminate dell'Atto terzo. Esse, infatti, sono da deplorare relativamente alla *Francesca* del D'Annunzio, ma non a quella dello Zandonai. La musica non patisce l'eliminazione del Mercatante. E subito dopo nel dialogo a due, il Musicista sentirà il bisogno di un «volo» d'amore al posto del rimando stilnovistico. Non a caso, alla fine, potrà affermare:

> «Il terzo atto di Francesca è compiuto ed io ho l'impressione di aver musicato della tragedia d'Annunziana [*sic*] la parte più difficile e pericolosa» ([81]).

Significa che qui ha inizio una svolta che appartiene solo al

([81]) Archivi Ricordi, Milano. di R.Z. a T.R., Figino, 17 giugno 1913.

Atto II°. Torre nelle case dei Malatesti a Rimini. Quadro a olio di Pieretti Bianco (allestimento del Metropolitan di New York, 22 dicembre 1916). Proprietà di Jolanda Zandonai.

linguaggio melodrammatico, per dire al fenomeno sonoro del musicista. L'operazione Zandonai-Tito Ricordi riduce notevolmente il «fondo» storico che Isidoro Del Lungo definisce «dantesco» e lo stesso Zandonai «parte politica». Il suo spessore nell'originale era «tanto» che pur così ridotto esso mantiene il risalto musicalmente necessario. Ma per il dramma di Francesca e di Paolo, l'operazione Zandonai-Tito Ricordi compie un vero e proprio stravolgimento. Qui, il prevalere dei motivi di sogno e di passione, che lo Zandonai nello stesso luogo definisce «il dramma», modellano in linguaggio musicale una Francesca e un Paolo che hanno caratteri diversi da quelli originarii. La diversità risponde più o meno alla diversità di coppia tra Eleonora Duse-Gabriele D'Annunzio e Tarquinia Tarquini-Riccardo Zandonai. Su questo versante stanno quelle osservazioni critiche che consideravano gli amanti la parte letterariamente più debole del testo tragico. Qualcuno, allora, potrebbe concludere con il paradosso che Riccardo Zandonai, traducendola in suoni, ha reso più valida la tragedia di Gabriele. È la tesi di Renzo Rossellini ([82]). Essa è improponibile dal momento che esistono due «Francesche», ognuna con la propria autonoma validità.

Dal Libretto alla Musica
(settembre 1912 - dicembre 1913)

Abbiamo lasciato Riccardo Zandonai verso la fine del luglio 1912 «sui greppi del Tirolo... fors'anche a cominciare il lavoro musicale», dato che finalmente disponeva di un testo librettistico sulla misura della sua visione creatrice. In quei giorni egli

([82]) RENZO ROSSELLINI, *D'Annunzio in musica* in *Pagine di un musicista*, Cappelli, Bologna, 1964, pp. 86-87.

era sì a Rovereto, ma più che alla musica pensava alla bella giovane donna che lo seguiva e che aveva presentato ai genitori, l'applaudita interprete di *Conchita,* la senese Tarquinia Tarquini. Al fatto che esistano due «Francesche» corrisponde il fatto che a stimolarle ci furono due donne, Eleonora Duse e Tarquinia Tarquini, la cui diversità nel comportamento amoroso è al fondo dei diversi caratteri del loro identico personaggio ([83]).

Nell'anno creativo di *Conchita* ci fu, corrispondente in qualche modo alle psicologie di Pierre Louÿs, la Jenny Facci di Rovereto con una burrasca d'amore che si esaurì verso il gennaio del 1911 ([84]). A maggio, nella sede di via Berchet a Milano, Tito Ricordi presenta a Zandonai, quale futura interprete di *Conchita,* la Tarquini. Il soprano, dopo la «prima» al Dal Verme di Milano il 14 ottobre 1911, diventerà l'interprete dell'opera; e da quella data il rapporto a due è fondato sull'amore e sul lavoro professionale. Con un repertorio dove primeggia *Conchita,* la Tarquini secondo impegni assunti a Londra nel luglio del 1912, si prepara a raggiungere il Nord-America per un «giro» di dieci mesi, tra l'autunno del 1912 e la primavera del 1913. Ma a questo punto, per i due, non è più sufficiente parlare d'amore: la passione li travolge. L'uomo porta la donna a Rovereto, nei luoghi dove stanno le radici del suo essere. Il Pizzini

---

([83]) Tarquinia Tarquini (1882-1976) della buona borghesia senese, ha scritto un libro di ricordi, commovente testimonianza di un'artista, soprano affermato nel mondo della lirica, che scelse l'amore e, sposa, si legò per sempre al giovane Maestro trentino (TAQUINIA ZANDONAI TARQUINI, *Da «Via del Paradiso al n. 1»,* Rovereto, 1955). Vedere altre notizie nel citato vol. della sorella Vittoria Bonajuti Tarquini. (Milano, 1951).

([84]) Di Jenny Facci e di questo amore legato a *Conchita* non si sa in fondo nulla. Nelle lettere a Lino Leonardi cenni sicuri sono databili tra il 5 gennaio 1910 (*op. cit.,* p. 109 e il maggio 1911 (*Ib.,* p. 123). Cfr. inoltre, p. 43.

lo accompagnerà poi all'imbarco di Genova a fine agosto per impedire (secondo Tarquinia) che nella sua frenesia egli dimentichi «Francesca» e segua la donna oltre oceano ([85]). Attraverso l'Atlantico ora si svolge un carteggio nel quale presumiamo deliranti consonanze tra dannunziane parole di *Francesca* e parole del loro amore. (È un fatto che in una tragica notte di guerra del gennaio 1944, a Pesaro, i due coniugi distruggeranno il loro carteggio ([86])). Rimasto solo in un simile stato del suo animo, nel settembre [1912] Zandonai privilegia la scena finale del primo Atto, l'offerta della rosa, per dare inizio alla scrittura musicale. Il primo Atto pare che fosse iniziato di slancio poco dopo la partenza di Tarquinia, e portato a buon punto entro la fine del mese, a Sacco. Ma con il dilungarsi del distacco, Riccardo è roso dalla gelosia. Il turbamento sentimentale creò problemi psicologici anche alla sua sicurezza creativa, se è vero che volesse distruggere quel «finale» e che esso fu salvato per l'intervento di Lino Leonardi ([87]). All'amico, da Pesaro, scriveva il 14 ottobre 1912:

> «Vivo come un eremita e sono abbastanza sereno perché tutti i giorni quasi, mi arrivano lettere da quella personcina che sai. E chi ne guadagna è Francesca... Chissà che non nasca un Tristano e Isotta italiano?» ([88])

([85]) T.Z. TARQUINI, *op. cit.*, p. 137. Il dr. Tancredi Pizzini, medico del Teatro Alla Scala, fu tra i pochi fedeli di Zandonai. Più anziano del Maestro, *bon vivant*, Tarquinia per affetto lo definiva «egoista e scapolone impenitente» (*Ibidem*, p. 141). Battezzerà «Conchita» la propria Villa sul Lago di Lugano, a Figino, dove dal 1908 ospitò ripetutamente l'amico. Scarse le notizie (cfr. RICCARDO ZANDONAI, *Epistolario...*, op. cit., p. 182).

([86]) T.Z. TARQUINI, *op. cit.*, pp. 178-179.

([87]) Sull'episodio cfr. V. BONAJUTI T., *op. cit.*, pp. 79-80 e RICCARDO ZANDONAI, *Epistolario...*, a cura di CLAUDIO LEONARDI, p. 21 e p. 181 n. 74.

([88]) RICCARDO ZANDONAI, *Epistolario...*, *op. cit.*, p. 131.

Nominare «Tristano e Isotta» in quel momento era, oltre a un segno di musica, un'obliqua testimonianza di un fervore epistolare fuori del comune. Intanto, la sua ultima opera in ordine di tempo, *Melenis,* veniva programmata per il 13 novembre al Dal Verme di Milano. Questo impegno, che inceppava ulteriormente il filo creativo in atto, cadeva nel momento meno opportuno.

Da Arcachon l'ignaro Gabriele d'Annunzio, già a lungo pungolato per il libretto e fin dal maggio coinvolto nell'operazione, chiede notizie, e a sua volta indirettamente stimola il musicista con una lettera del 2 novembre:

> *Mio caro Maestro,*
> *dal giorno ch'ebbi il lieto annunzio, squillante come il «buttasella» di Malatestino, penso alla nostra* Francesca ([89]).
> *Ha continuato il lavoro? con grande lena?*
> *Quando le sorti mi concederanno di udire almeno qualche frammento?*
> *Se può, mi scriva una parola, E, se ha qualche dubbio o difficoltà nell'interpretazione del testo, non mi risparmi.*
> *Faccio voti per un nostro prossimo incontro.*
> *E Le invio, coi miei saluti, i miei più vivi augurii.*
> *Il Suo*
> *Gabriele d'Annunzio*
> *Arcachon: 2 novembre 1912*

L'originale della lettera è andato perduto. Essa sopravvive perché lo Zandonai ne acconsentì una stampa nel 1918 ([90]). La lettera smentisce il presunto disinteresse del D'Annunzio per il lavoro del Musicista, e più ancora testimonia che fu il Poeta a cercare per primo quel contatto umano che gli era indispensabile, ma che proprio il comportamento dello Zandonai rendeva

---

([89]) Negli Archivi del Vittoriale, di Zandonai oppure di Tito a D'Annunzio non esistono annunzi «squillanti» per l'inizio di *Francesca.*

([90]) B. Cagnoli, *op. cit.,* pp. 59-60 e p. 192.

difficile. Negli Archivi del Vittoriale non esiste una risposta, se mai ci fu, del Musicista che a questo punto è da presumere si sentisse in colpa verso il Poeta. Esiste, invece, una lettera di Tito ad Arcachon, in data 19 novembre:

> «Come ti ho telegrafato tempo fa lo Zandonai ha ultimato il primo atto della *Francesca* che mi sembra davvero una cosa mirabile; ora egli va a ritirarsi per qualche tempo fra gli alti monti del Trentino per incominciare e finire il secondo atto. Io penso che verso la fine d'anno o i primi di gennaio egli avrà finito tale lavoro ed allora verremo a trovarti ad Arcachon per farti udire quanto egli avrà fatto. Se lo Zandonai prosegue come ha cominciato, sta pure certo che colla tua *Francesca* egli sorprenderà il mondo» ([91]).

È probabile che Zandonai, travolto nei problemi di Tarquinia lontana, sensibile al non-successo di *Melenis,* in ritardo con «Francesca», sempre irrimediabilmente angoloso e chiuso, continuasse a preferire un carteggio per interposta persona, e incaricasse Tito di rispondere obliquamente alla calda lettera del 2 novembre. Non è, allora, un caso che il D'Annunzio scriva qui per la prima e ultima volta «la nostra Francesca». Il procedere dei rapporti fra i due sancirà una specie di sincero distacco. La «Francesca» rimarrà esclusivamente «sua», di lui Riccardo Zandonai, e il D'Annunzio non sentirà mai la spinta consueta per passare dal «lei» al «tu».

Quanto a Tito, egli dice cose imprecise, forse per tranquillare il poeta. Non è vero che Zandonai parta per il Trentino. Non è vero che egli, Tito, possa dire cose esatte sul primo Atto. Vicino al vero sarà solo tra due settimane (3 dicembre) quando telegraferà ad Arcachon:

([91]) Vittoriale, A.G., XV, 1. Di T.R. a G. d'A., Milano 19 novembre 1912.

«Udito metà atto primo *Francesca*. Stupendo, meraviglioso. Evviva Gabriele, evviva Zandonai» ([92]).

L'entusiasmo di Tito maschera appena l'inizio lento e problematico del lavoro creativo. La verità (sempre ignorata dal D'Annunzio) sta nelle parole che il giorno dopo (4 dicembre) il musicista scrive concordemente da Pesaro al Clausetti («In questi giorni ho cominciato a pensare seriamente a Francesca») ([93]) e a Lino Leonardi («In questi giorni ho cominciato a... pensare a Francesca. Credo che mi accingerò presto a fissare i primi elementi dell'atto 2.do») ([94]). E solamente ora si trasferisce nel suo Trentino, a Sacco. Qui attaccherà il Secondo Atto terminandolo il 19 febbraio 1913.

Tarquinia che torna nel marzo 1913 ([95]), avendo rinunziato a una parte del suo «giro» americano, e Riccardo che corre a Napoli per riceverla allo sbarco, sentono ancora una volta di «vivere» le situazioni analoghe del Terzo Atto quando Paolo lascia prima del tempo Firenze e il suo ufficio per precipitarsi a Rimini fra le braccia della donna. In quel momento è come se l'opera avesse di nuovo inizio, dal Terzo Atto.

Il lavoro di creazione ha una svolta e, con l'emergere dell'azione tragica, tende a innalzarsi (i giudizi dei critici musicali sembrano concordi). Nel colmo della grande scena d'amore, il Musicista deve trasformare il fiume delle loro recenti lettere «subli-

---

([92]) *Ibidem*. di T.R. a G. d'A., T., Milano 3 dicembre 1912.

([93]) Archivi Ricordi, Milano. Di R.Z. a C.C., Pesaro 4 dicembre 1912.

([94]) RICCARDO ZANDONAI, *Epistolario...*, *op. cit.*, p. 134.

([95]) Per l'epoca del ritorno di Tarquinia dall'America (in anticipo sui tempi previsti della *tournée*) fa fede la cartolina spedita da Napoli a Lino Leonardi, firmata a due e datata 10 marzo 1913. Cfr. R. ZANDONAI, *Epistolario...*, *op cit.*, p. 137. Cfr. anche (ma più confusa per le date) T.Z. TARQUINI, *op. cit.*, p. 140.

mamente amorose» ([96]) in un fiume di note. Per la prima volta, assume un abito di sicurezza creativa. Ne consegue una situazione familiare ad alcuni compositori italiani del melodramma romantico: l'esigenza del Musicista che non può non cambiare un punto preciso nel testo della tragedia. Nessuno aveva previsto un simile intoppo. C'era la distanza da Rovereto ad Arcachon. C'era soprattutto il coraggio di rivolgersi al grande Gabriele perché, in sostanza, si mettesse al servizio del piccolo Riccardo. Tito prende su di sé la cosa e, a metà maggio, torna a Parigi con Zandonai. Solamente quando è qui, alloggiato all'Hôtel Westminster rue de la Paix, spiattella al Poeta ancora arroccato ad Arcachon la ragione della loro corsa affannosa:

> «Ordunque Zandonai è giunto a tal punto del 3° atto che gli occorre l'ausilio tuo per proseguire... Zandonai chiederebbe un brano lirico che si prestasse a un volo musicale... Per questo e perché tu udissi la musica magnifica di Francesca io desideravo che tu venissi a Parigi, ora. Quale ragione ti impedisce di lasciare Arcachon? Lo ignoro – ma sia essa profonda o futile, ti prego di venir qui... ([97]).

E qualche giorno dopo: «Sei atteso come il Messia – ma ti avverto che il tuo popolo è stanco di aspettare e che se non gli appari subito di pianterà in asso» ([98]). Non lo pianterà. Zandonai informa l'amico Leonardi il 21 maggio:

> «il divo Gabriele arriva domattina; grande ingegno ma grande pazzo. Io dovrò trattenermi qui certo tutta la settimana» ([99]).

([96]) T.Z. TARQUINI, *op. cit.*, p. 112.

([97]) Vittoriale, A.G., XV, 1. Di T.R. a G. d'A., Parigi 18 maggio 1913.

([98]) *Ibidem.* Di T.R. a G. d'A., Parigi s.d. [ma, posteriore alla precedente del 18 maggio].

([99]) RICCARDO ZANDONAI, *Epistolario...*, op. cit., p. 138.

Scrive a Roma al critico Nicola d'Atri:

> «da otto giorni sono a Parigi ad aspettare il divo; e il divo è giunto finalmente ieri e ha molto ammirato la veste musicale di «Francesca» ad onta che in questo momento non giuri che per Ildebrando da Parma... Oggi egli deve lavorare al famoso volo lirico dell'atto III al quale io mi ero fermato. Ha promesso di preparar tutto per domani. Raccomandiamoci a Dio»! ([100]).

La promessa è mantenuta.

Il 23 Maggio chiude l'incontro con queste parole a Lino Leonardi: «parto fra mezz'ora... Il divo è entusiasta di Francesca» ([101]).

Questi giorni passati a Parigi, dove D'Annunzio era assediato dalla *Pisanelle* allo Châtelet, da Ildebrando Pizzetti, da Giacomo Puccini, da Gian Francesco Malipiero, restano il momento di scambio più intenso tra il Poeta e il Musicista. Alla fine del 1919, nel tumulto di Fiume, il «Comandante» scrivendo al Maestro che dirigeva *Francesca* a Trieste, ricorda quel momento con parole discrete:

> *Mio caro Zandonai,*
> *... So quale accoglienza abbia fatto la nostra Trieste alla*

([100]) Cfr. stralci dalla lettera in B. CAGNOLI, *op. cit.*, p. 60. Le date nell'epistolario a L.L. non corrispondono a quelle a N. d'A. del Cagnoli. In realtà, il soggiorno di D'Annunzio a Parigi era motivato da un appuntamento per lui ben più importante, e cioè la «prima» di *La Pisanelle* che andrà in scena al Théâtre du Châtelet il 12 giugno 1913. Di qui, l'ironia su Ildebrando [da Parma, secondo l'onomastico del D'Annunzio] Pizzetti. A Parigi, in quei giorni, D'Annunzio sarà assediato anche da Giacomo Puccini, più che mai deciso a ottenere un «atto unico» per il *Trittico,* e dal giovane Gian Francesco Malipiero al quale negherà il soggetto del *Sogno di un tramonto d'autunno* (senza però dirgli che già lo aveva vincolato ad altro musicista, dilettante).

([101]) R. ZANDONAI, *Epistolario..., op. cit.*, p. 138.

bella opera Sua; e mi rammarico di non poter venire al teatro se non con un'autoblindata, che è un veicolo incomodo e forse pericoloso.

Si ricorda delle nostre sere parigine, quando Ella mi fece conoscere le prime scene?

Quanti eventi da quell'ora e quanti drammi senza musica.

... Si abbia un abbraccio dal Suo

Gabriele D'Annunzio

Fiume d'Italia, 22 Dicembre 1919 ([102]).

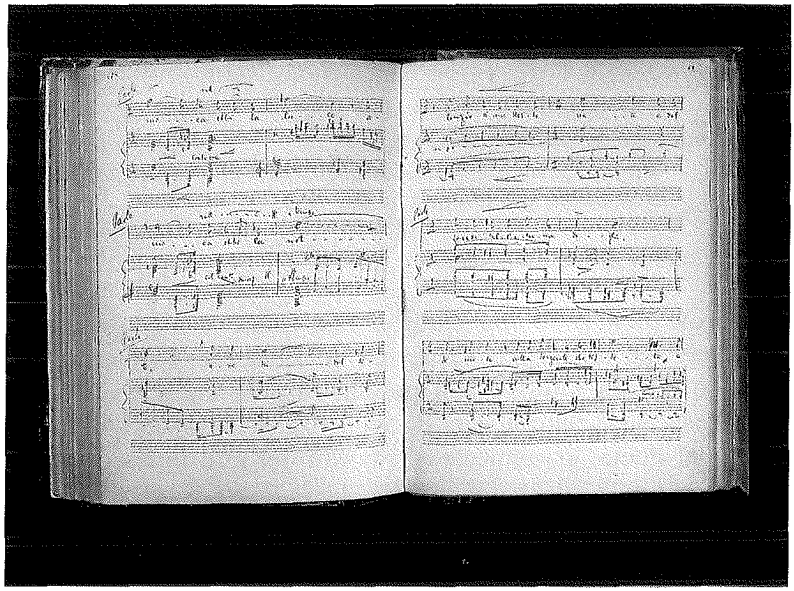
Le parole non sono più calde e immediate come quelle del «collega» nel novembre 1912; ma la situazione è diversa; chi scrive è ora un militare con pesanti responsabilità.

Da parte sua, Zandonai, nell'aprile 1938, sùbito dopo la scomparsa del Poeta, «sistemerà» il ricordo del loro lontano incontro parigino:

> La mia richiesta, che rispondeva ad un criterio puramente musicale, poteva sembrare ardua, poiché si trattava di creare una pagina nuova nella tragedia.
>
> D'Annunzio mi comprese immediatamente, approvò e promise che in giornata si sarebbe messo al lavoro. E mantenne la parola in modo insperato: tre ore più tardi Egli aveva composto e fissato su sette cartelle, in bellissima calligrafia ([103]), i versi mirabili che figurano nel 3° atto del libretto di Francesca:
>
> Nemica ebbi la luce,
> amica ebbi la notte
>
> e che culminavano in quel divino

([102]) B. CAGNOLI, *op. cit.*, p. 66. La lettera fu pubblicata per la prima volta in V. BONAJUTI T., *op. cit.*, pp. 98-99.

([103]) Codeste «sette cartelle in bellissima calligrafia» (unica variante in più del Libretto) conservate dal Maestro a Sacco, andarono distrutte nelle vicende belliche della prima guerra mondiale (insieme ad altri autografi dannunziani). Cfr. V. BONAJUTI T., *op. cit.*, p. 89.



Autografo dello spartito di *Francesca da Rimini,* Atto III, s. IV *«Nemica ebbi la luce...»,* versi stesi da D'Annunzio su richiesta di Riccardo Zandonai. Proprietà di Jolanda Zandonai.

> Ahi, che già sento all'arido fiato
> sfiorir la primavera nostra!
>
> in cui è sintetizzata l'intera tragedia.
> Nell'accomiatarmi dal Poeta, pensavo fra me che nessun librettista al mondo avrebbe accolto con tanta spontaneità la mia preghiera e si sarebbe dimostrato così pronto, comprensivo e arrendevole ([104]).

Riccardo Zandonai entra ora in una specie di stato di grazia. Al suo rientro da Parigi, senza altri indugi si reca a Figino, presso

([104]) R. ZANDONAI, *D'Annunzio..., art. cit.,* pp. 219-220. Cfr. sotto nella sezione «Testimonianze» il testo dell'articolo, pp. 171-173.

Lugano, ospite nella villa «deliziosa» dell'amico Tancredi Pizzini, «in una gran pace e nel gran verde del lago tranquillo» ([105]). Tarquinia lo raggiunge. Da Milano, Tito fa spola settimanale e veglia sul progredire del lavoro. Qui, «il volo» offerto da D'Annunzio al Musicista diventa, strumentato, quel canto che difficilmente sfugge ogni volta all'applauso a scena aperta. Il 17 Giugno informa Tito a Milano: «Il terzo atto di Francesca è compiuto». E l'Editore al Poeta, da Parigi a Parigi: «Zandonai ha finito l'atto terzo. Magnifico» ([106]). Il lavoro creativo non ha tregua. Riccardo informa Lino il 21 Giugno: «lavoro sull'atto 4°. Il 3° è compiuto e molto bene, mi pare» ([107])! La prima parte dell'ultimo atto è suggellata fin dall'8 Luglio; (a Gabriele giunge la notiza in una lettera di Tito senza data, posteriore dunque all'8 Luglio: «Zandonai ha finito la prima parte dell'ultimo atto») ([108]). Lo slancio che durava ininterrotto da quasi due mesi si conclude con questa informazione di Tancredi Pizzini a Nicola d'Atri, del 25 Luglio: «Ora Riccardo nel salotto vicino sta compiendo il duetto finale... Domani sera (sabato 26) probabilmente l'opera sarà finita» ([109]). ... Gli atti terzo e quarto sono esplosi quasi di getto, sotto occhi d'amore e di

---

([105]) B. CAGNOLI, *op. cit.*, p. 60. La lettera è indirizzata al Maestro emiliano Vincenzo Gianferrari (1859-1939), già Direttore della Scuola musicale di Rovereto. Egli aveva compreso il valore dell'adolescente di Sacco e lo aveva aiutato a intraprendere la carriera. Nel cit. vol. *Epistolario,* a cura di CLAUDIO LEONARDI, sono ora disponibili e commentate le lettere di Zandonai a Vincenzo Gianferrari (pp. 205-303).

([106]) Vittoriale, A.G., XV, 1. Di T.R. a G. d'A., biglietto s.d., presumibilmente fine giugno [1913] Parigi.

([107]) R. ZANDONAI, *Epistolario...*, op. cit., p. 139.

([108]) Vittoriale, A.G., XV, 1. Di T.R. a G. d'A., s.d., da Parigi. È da presumere che la notizia della conclusa prima parte dell'ultimo atto raggiungesse Tito a Parigi. Cfr. sotto la sezione di «Testimonianze».

([109]) B. CAGNOLI, *op. cit.*, p. 61.

amicizia, dietro a un enorme manto di fiducia tra Figino, Milano, Roma, Rovereto. Arcachon stava a guardare.

Il Maestro torna a Sacco, e dall'agosto al dicembre è impegnato a elaborare «accanitamente» (lettera a Clausetti del 22 agosto 1913) la partitura strumentale, che via via spedisce alla Ricordi. Ma alla stretta finale non mancheranno momenti creativi; singoli pezzi dell'elaborazione strumentale, (in particolare anche, per la parte cantata, il finale dell'opera) verranno ripetuti e rifatti. Il 26 Ottobre 1913, da Genova, scrive a Tito:

> «Oggi non ho riposato perché ho scritto il nuovo finale di Francesca: se non mi sbaglio è riuscito una cosa magnifica» ([110]).

L'insolito aggettivo per eccesso («magnifico») denuncia il clima di intima certezza critica dentro il quale l'artista lavorava, a partire dall'atto terzo. Pare che il «nuovo» del finale si riferisca altresì a un «accordo» di riduzione con il librettista ([111]). In questo «clima» di assoluta autosufficienza, il Musicista consente di ritagliare un lembo di tempo per una «scappata» a Parigi con relativa audizione al Poeta, non più un «divo» ma, in quel momento, un pari. È il terzo, e sarà anche il loro ultimo incontro. Ecco le sue parole:

> L'audizione ebbe luogo in una serata ottobrina del 1913 in casa di Lina Cavalieri. La mia musica gli piacque, senza entusiasmarlo forse, ma gli piacque sinceramente. Non so fin dove

---

([110]) Archivio Ricordi, Milano. Di R.Z. a T.R., Genova 26 ottobre 1913.

([111]) *Ibidem.* Cfr. inoltre di R.Z. a T.R., Sacco 9 ottobre 1913. Lo Zandonai spedirà alla Casa Ricordi gli ultimi fogli della partitura dopo il 9 dicembre (*ibidem,* 6 dic. 1913, Pesaro; v. anche nota 113). La stampa del «libretto», complicata dal giro di bozze Milano [Casa madre] - Parigi [Società Ricordi] - Arcachon, deve essersi prolungata fino agli inizii del 1914 (Vittoriale, A.G., XV, 1, Ditta Ricordi G. e C.).

> potesse arrivare la comprensione musicale di questo grande artista che è stato un colosso della cultura, della fantasia e del buon gusto; non posso dire quindi se Egli fosse in grado di poter penetrare un lavoro un po' complesso come *Francesca,* presentato in un'audizione molto sommaria e imperfetta fatta al pianoforte. Epperò, mi è sempre rimasto in cuore il vivo desiderio che egli potesse udire l'opera attraverso una completa esecuzione teatrale ([112]).

È la storia, conclude lo Zandonai, di un «modesto collaboratore musicale» il quale «ha preferito, pur nella sua completa fedeltà di amico e grande ammiratore, rimanergli lontano e possibilmente nell'ombra». Restare «nell'ombra» vuol dire anche non rispondere alla lettera del 2 Novembre 1912.

Il giovane compositore fu travolto unicamente da una propria solitaria lettura («ho riletto Francesca»), non dalla voce o dalla viva presenza del Poeta il quale, in tutta la vicenda, è rimasto sostanzialmente tagliato fuori. Alla spinta creativa sopra il testo di poesia (la fonte) ha contribuito piuttosto la presenza di Tarquinia. La data della partitura reca: «Pesaro, 9 Dicembre 1913» ([113]) e sulla copia che offrirà, alla donna scrive: «Alla mia Lilì lontana – come a colei che avevo nella mente e nel cuore – quando scrissi queste note». E però il rapporto con la fonte letteraria fu sublimato dall'*Erlebnis* in una situazione tipica che riporta a quella dello stesso D'Annunzio quando la fonte dantesca gli fu esaltata dalla tragica consonanza di Eleonora Duse, oppure alla situazione di Richard Wagner che attraversò il «medioevo» di Tristano e di Isotta per Mathilde Wesendock e per la loro passione notturna.

([112]) R. ZANDONAI, *D'Annunzio..., art. cit.,* p. 220. Cfr. sotto «Testimonianze», pp. 172-173.

([113]) B. CAGNOLI, *op. cit.,* p. 192.

A Tarquinia, durante le prove, l'identificazione con «Francesca» provocherà alla fine un trauma psichico e fisico che le straccia le corde vocali e la costringe a rinunziare alla parte e, non molto dopo, alla stessa professione. Su questo punto il libro di lei è una testimonianza diretta delle frenetiche connessioni tra le parole della poesia e gli avvenimenti della vita:

> ... «la frase: *'Videro gli occhi miei l'alba / la videro i miei occhi, sopra di me'*... mi ricordava, non so perché, l'America, quando passavo molte ore notturne o a leggere o a rispondere, scrupolosamente all'uomo amato... Allorché nel Terzo atto, attacco: *«'Paolo... datemi pace!... / È dolce cosa vivere obliando!...'*, vorrei anch'io un po' di pace e obliare... Al *terzo atto* Zandonai mi sostiene da lontano. È colpa sua, se sono presa da sublime eccitazione, colpa della sua musica. Egli mi ha insegnato a dire, a sentire così: io ho seguito il suo solco, con intero il mio cuore di donna, sicché mi sento veramente nelle stanze del Castello di Gradara, e... in pieno peccato!... La piccola Biancofiore (nel finale dell'ultimo atto) non arriva ad accendere la lampadetta, la stringo nelle mie braccia e canto: *'Come sei bionda...: Tu somigli alla mia Samaritana... un poco / Era dolce la mia sorella... è vero?* A questo punto ho la visione *vera* della mia bionda sorella lontana, e scoppio in un pianto dirotto, tanto straziante, che l'editore e tutti piangono con me»! ([114]).

Né Tarquinia né Riccardo potevano sapere che alcune battute di quel testo emozionante provenivano dal linguaggio d'amore di Eleonora Duse passato nel vocabolario e nella sintassi di Gabriele ([115]). E Tarquinia fu sostituita dalla Cannetti.

([114]) T. ZANDONAI TARQUINI, ... *op. cit.*, p. 142, p. 147, p. 148.

([115]) Il *Carteggio Eleonora Duse - Gabriele d'Annunzio* a cura di Emilio Mariano testimonierà questo ancora sconosciuto rapporto fra i due protagonisti.

Solo il 18 Febbraio 1914, alla vigilia della «prima» di Torino, Zandonai prende con D'Annunzio un contatto diretto (che per gli Archivi del Vittoriale è anche il primo); esso non riesce a esprimere uno scambio di umanità, di amicizia, che non è mai esistito, e diventa una commossa ma semplice testimonianza preoccupata solo di affermare onestamente cose oggettive. Il telegramma dice:

> Attendendo serenamente battesimo opera nostra penso con gratitudine profonda a voi cui debbo la gioia più pura e intensa del mio lavoro. Auguromi che pubblico torinese attraverso mia sincera modesta atmosfera musicale comprenda interamente l'anima grande del più grande poeta nostro. Zandonai ([116]).

È da presumere che D'Annunzio non riconoscesse come «sua» un'«operazione» alla quale non aveva preso parte e che dopo due anni conservava ancora tra i due artisti la cerimoniosa distanza del «voi». La *Francesca* che nasceva a Torino era esclusivamente di Zandonai. L'opera andava in scena al Teatro Regio il 19 Febbraio 1914. Da allora, non è più uscita di repertorio, dovunque sia.

Senza contare la volontà finale di distruggere i propri epistolari d'amore, sia pure per impulsi opposti, esiste un parallelismo Eleonora-Tarquinia che non è privo di significato in relazione proprio alle «due Francesche». Le consonanze biografiche, ovvie all'inizio, diventano poi stranamente precise, e da quel loro parallelismo alla fine divergono: l'una e l'altra sono, per amore, ispiratrici; l'una e l'altra, interpreti sulla scena; l'una e l'altra professionalmente al servizio del loro Autore e però in «giro» fino all'America del Nord, fino ai carteggi d'amore e di lavoro; l'una e l'altra impegnate a interpretare il «meglio» (*Francesca*

([116]) Vittoriale, A.G., XCII, 4, di R.Z. a G. d'A., T., Torino 18 febbraio 1914.

per Tarquinia, *La figlia di Iorio* per Eleonora); l'una e l'altra bruciate psicologicamente e fisicamente devono rinunziare (all'ultimo momento) al personaggio creato per loro; l'una e l'altra cambiano, da allora, la propria esistenza. Ma qui gli esiti divergono. Mentre Eleonora Duse, nel chiudere definitivamente con l'uomo e poi con la professione, rimuove la morte di Francesca e di Mila, Tarquinia dalle ceneri della sua arte risorge in un impegno di vita e d'amore. Le nozze di Tarquinia e di Riccardo, in piena guerra, saranno celebrate a Firenze il 23 Dicembre 1916, vero *explicit* della «loro» Francesca. Un altro segno da ricordare è che sulle labbra dell'Uomo di Rovereto rimase sempre un «bel toscano di Siena che gli proveniva dalla Signora Tarquinia». Lo aveva còlto Fabio Tombari nel 1933 (cfr. l'articolo cit., n. 139).

Disponibilità al mito per mitologie opposte.

Parola e Musica

A proposito delle due «Francesche», alcuni musicologi (e altri) inclinarono a sottolineare a sfavore del Poeta la diversità che separa Zandonai da D'Annunzio. Ma ancora non è stato spiegato perché, in questa situazione, l'incontro d'arte abbia avuto per il Musicista un esito positivo, o perché esso, in potenza, esistesse prima di *Francesca,* e continuasse a sussistere anche dopo. Una simile ricerca ci aiuterà a comprendere le motivazioni di quelle zone mitiche che nella Prima Parte abbiamo chiamato la «terrestrità», per D'Annunzio, e la «spiritualità», per Zandonai.

Al Conservatorio di Pesaro, dove entrò quindicenne nel novembre 1898, lo Zandonai si distinse subito per meriti e tenacia e anche per la cautela verso l'insegnamento tumultuosamente veristico del suo direttore, Pietro Mascagni. L'istinto lo porta-

Atto III°. Giardino nella casa dei Malatesti. Allestimento al Teatro Filarmonico di Verona, 20 aprile 1980. Scenografo Pier Luigi Samaritani.

va a isolare non le situazioni e i sentimenti dal vero, ma la parola di poesia ogni volta che avesse il potere di suggerire una realtà diversa, più alta.

L'adolescente compie in tre anni i nove previsti del corso. Deve scegliere il testo per il saggio finale del diploma di composizione fissato al 13 agosto 1901 nel salone Pedrotti del Liceo Musicale. Sceglie «Il ritorno di Odisseo» di Giovanni Pascoli. Ne viene fuori un «poema sinfonico» per soli (soprano e baritono) coro e orchestra. Sulla vicenda del testo esiste una documentazione secca alla quale mancherebbe qualche tassello pascoliano per chiarire ogni passaggio. Risulterebbe: che il Poeta stese il testo drammatico «per musica» nel corso del 1900, che a Giacomo Puccini il 7 giugno lo fece proporre per interposta persona senza esito, che di questo suo testo parla ancora il 16 gennaio 1901 (lettera a Emma Corcos) e il 1 maggio 1901 (lettera ad Alfredo Casella), che in data poco posteriore (giugno 1901?) da Pesaro il professore Cino Chiarini del locale Liceo Terenzio Mamiani scrive al Pascoli perché autorizzi l'eccezionale (ma ignoto) diplomando Riccardo Zandonai a musicare il testo «classico» (il professore interpreta codesta collaborazione come «ritorno della musica alle pure fonti della poesia che con lei nacque sorella sotto il bel cielo dell'Ellade. Altro che i libretti dell'Illica! Altro che quelli che minaccia di regalarci Gabriele d'Annunzio»!). Alla fine, il Pascoli darà il suo assenso. L'interrogativo di come nella tarda primavera del 1901 sia capitato tra le mani di un professore del Liceo di Pesaro il testo inedito di un poemetto drammatico di Giovanni Pascoli, potrebbe finire nel nome del Padre Scolopio Nicola Moschetti. Giovannino lo aveva conosciuto a Roma in quel giro di mesi. Lo Scolopio era «intimo di Mascagni», e a lui avrebbe sùbito proposto un «libretto» del Pascoli. «Il ritorno di Odisseo» potrebbe così essere giunto a Pesaro, destinato a Pietro Mascagni. Le ragioni per cui il Maestro del verismo italiano non avrebbe tenuto alcun conto del testo classicistico sono implicite nel tardivo ricordo di Alceo Toni («... 'Il Ritorno di Odisseo'... non

ha nulla di mascagnano: è tutt'altra cosa dalla musica del livornese...») ([117]). Queste ragioni non sono molto diverse da quelle che divideranno Puccini da D'Annunzio quando al posto del «Ritorno di Odisseo» disporrà di una «Rosa di Cipro» (v. sotto il capitolo «Puccini e D'Annunzio» e i documenti relativi). Per noi ha un certo interesse il susseguente rado carteggio Pascoli-Zandonai. Qui il Poeta, le proprie velleità librettistiche le testimonia con qualche segno indirettamente polemico nei confronti del D'Annunzio (siamo nel periodo del loro distacco). In questo senso interpreto l'idea di un soggetto 'Paolo e Francesca' (B. Cagnoli, op. cit., p. 16, p. 55) che il Pascoli propone allo Zandonai proprio nei giorni in cui il teatro italiano è ricolmo della tragedia e dei nomi Gabriele D'Annunzio-Eleonora Duse. Come che sia, quel «saggio finale» del 1901 rivela per la prima volta che Zandonai ha bisogno di una certa base letteraria per comporre la sua visione musicale. E occorre prendere atto che questa sua necessità (estranea a qualunque sia collega verista) lo porta a privilegiare significati di mitologia.

Primo inconsapevole suggeritore fu Lino Leonardi. Lo abbiamo ripetutamente incontrato nella nostra ricostruzione ([118]). Ambe-

---

([117]) Per la non facile documentazione Pascoli-Zandonai cfr. MARIO BIAGINI, *Il poeta solitario. Vita di Giovanni Pascoli,* Mursia, Milano, 1963², p. 446, p. 508 qui, in un rimando non rigoroso, (cfr. la mai ipotesi «Nicola Moschetti»). Cfr. inoltre BRUNO CAGNOLI, *op. cit.*, pp. 11-19, pp. 184-186. Per la citazione da Alceo Toni, v. *Riccardo Zandonai dieci anni dopo,* La Scala, Rivista dell'Opera, 59, Milano, ott. 1954, p. 11. Il Pascoli, con il titolo «Il ritorno», collocherà quel suo poemetto mitico nell'Appendice di *Odi e Inni* (Zanichelli, 1906) e aggiungerà una nota: «Questo poemetto epico-lirico, che io chiamai già come il seguente [*Il sogno di Rosetta*] *episodio,* e anche *cantata,* fu musicato dal giovane egregio Riccardo Zandonai, Trentino, allievo di Pietro Mascagni. Le parti narrative sono interpretate, secondo la mia intenzione, dall'orchestra».

([118]) Lino Leonardi (1878-1936) studiò giurisprudenza a Vienna e a

due di Sacco, saldarono tra loro un'amicizia che funzionò a lungo attraverso il divergere delle scelte professionali e i lunghi distacchi. Il Leonardi possedeva l'unica biblioteca privata di Sacco fornita di una serie di classici italiani, tedeschi, francesi, alcuni negli originali. Qui, i primi Autori di formazione del futuro musicista sembrano essere stati Nietzsche e Dostoevskij. Due autori, sia detto fra parentesi, che potrebbero giustificare i volumi del D'Annunzio in quella stessa biblioteca ([119]). Come che sia, le prime conoscenze di Dante, Pascoli, D'Annunzio, Wagner, Nietzsche, l'adolescente Riccardo le ebbe attraverso la biblioteca di Lino. I due amici si ritrovarono uniti in un «laicismo» di nomi italo-tedeschi che salvava sì l'italianità dei sentimenti, ma prendeva nello stesso tempo le distanze da un eccesso di irredentismo nazionalistico e dalla rocciosità dei cattolici trentini. Questa posizione lasciava emergere un classicistico concetto di «patria» che si identificava in «quelle» montagne, in «quella» sponda di fiume, in «quelle» case, in «quel» dialetto, che non erano né Italia, né Austria, ma il «luogo natìo». Negli anni della guerra né Leonardi in Austria indossò la divisa austriaca né Zandonai in Italia quella italiana. Non fu un caso. La formazione e l'evoluzione dell'artista devono essere misurate su questo parametro umano del «luogo natìo», che Eliade

---

Graz; fece la carriera nelle pubbliche amministrazioni del Trentino (Camera di Commercio). Il 20 maggio 1915 fu imprigionato come «irredentista pericoloso» (cfr. R. ZANDONAI, *Epistolario..., op. cit.*, a cura di CLAUDIO LEONARDI, pp. 195-6) e internato nel campo di Katzenau (Linz.) Ulteriori notizie *passim*.

([119]) Sulla biblioteca di Lino, la scoperta di Nietzsche, il sodalizio culturale laico tra i due giovani a Sacco, persuasiva è la testimonianza di CLAUDIO LEONARDI (*Epistolario, op. cit.*, pp. 30-35). Lino, tramite Riccardo, nel secondo incontro di Parigi del maggio-giugno 1913; aveva ottenuto dediche del D'Annunzio su alcuni volumi della sua biblioteca (*Ibidem*, p. 138, p. 139, p. 192 n. 248).

definisce «storia locale», valore per sé stesso mitico ([120]). È un mito ovvio solo all'apparenza. Infatti, un moderno portatore deve di solito abbandonare il proprio «luogo» e correre rischi altrove; è la storia di una *Odissea,* sempre contemporanea. Le esperienze del giovane da Pesaro a Milano furono per sé stesse demitizzanti. Se ne rese conto in una delle prime interviste, per *«Il grillo del focolare»* a Torino. Egli sentì il bisogno di testimoniare «la mia terra», «il mio paese», la «mia Sacco natìa» («sono superbo di essere trentino») ([121]), mentre nello stesso tempo affermava che «per lavorare» doveva invece vivere altrove, a Pesaro, a Milano. Questo «altrove» ha voluto dire per lui entrare nell'ingranaggio delle Case internazionali, la Ricordi, e qui fare i conti con il gusto di un pubblico che chiedeva per il «teatro lirico» un determinato prodotto il quale non sempre rispondeva alla visione del Compositore.

Dopo quella scelta «personale» di un soggetto mitico mediterraneo per occasione scolastica, il giovane privo di santi protettori doveva risolvere il problema di far eseguire la sua musica. Erano soprattutto composizioni unite a testi di poeti stranieri e italiani (emergevano i nomi di Giovanni Pascoli, Ada Negri, Enrico Panzacchi, Lorenzo Stecchetti, con temi semplici nel sentimento, sociali, di popolo, e notazioni di paesaggio «settentrionale»). La funzione di santo protettore fu svolta da Arrigo Boito a Milano quando, alla fine del 1905 nel salotto musicale e boitiano da quasi mezzo secolo di Donna Vittoria Cima, avendo ascoltato il giovane Maestro trentino, segnalò a Tito (a sua volta giovane dirigente della Casa Ricordi) quell'«indole sinceramente musicale». Non a caso, la composizione che

---

([120]) MIRCEA ELIADE, *Traité d'histoire des religions* (trad. ital. di V. Vacca, *Trattato di storia delle religioni,* Torino, 1976, p. 263).

([121]) *Conversando con Zandonai,* in «Il Trentino», Trento, 4 maggio 1908. Cfr. B. CAGNOLI, *op. cit.,* pp. 20-21.

avrebbe colpito l'Autore di Mefistofele era una *Visione invernale* ([122]). Da quel momento, Riccardo Zandonai appare come una «scoperta» dell'Editore Tito che a sua volta gli apre la via al melodramma. Per le sue prove iniziali, il Giovane continua a privilegiare temi di fantasia, di fiaba, su soggetti nordici. *La coppa del re* (1906, dal *Taucher* di Friedrich Schiller), *L'Uccellino d'oro* (1907, da un *Märchen* dei Grimm letto verisimilmente nella biblioteca di Lino, a Sacco). L'esecuzione di codeste scelte personali non varcò i confini di Rovereto. Ma *Il grillo del focolare* (dal racconto natalizio di Charles Dickens), prima opera tenuta a battesimo dalla Ricordi, ebbe esito positivo (Torino, 1908) ([123]). Su questa via, lo spartiacque 1911-1912 appare il passaggio cruciale della sua vita di Artista e di Uomo. Zandonai cercherà di salvare il più possibile della sua essenza. Non era mancato il braccio di ferro con la Casa. *Conchita* significò un suo cedimento al gusto del verismo, cioè della Casa, e gli andò bene. *Melenis* significò l'opposto: è la Casa che ha ceduto. E andò male. *Francesca da Rimini* fu una felice mediazione tra la Ricordi e lui. Dopo *Francesca,* il Musicista ritenne di essersi guadagnato il diritto di scegliere liberamente i propri soggetti, secondo mitologie e sentimenti nordici meglio consonanti con la poetica del «luogo natio». Nella vita sentimentale l'esito sarà analogo. La donna, Tarquinia, era di Siena, una realtà geografica diversa. Averla portata subito al nord, tra le sue montagne, significava una volontà mitizzante. Tarquinia avrebbe dovuto diventare roveretana. Ma la «parola» alla quale

---

([122]) *Visione invernale,* composta nel febbraio 1900 su testo di G. Pagliara, fu pubblicata dalla Ricordi nel 1919. Cfr. B. CAGNOLI, *op. cit.,* p. 19; R. ZANDONAI, *Epistolario..., op. cit.,* a cura di CLAUDIO LEONARDI, pp. 92-94, p. 181 n. 76; PIERO NARDI, *Vita di Arrigo Boito,* Mondadori, [Verona] 1942, p. 675 (dove la lettera di Boito a Tito è pubblicata per la prima volta).

([123]) B. CAGNOLI riunisce notizie su queste prime opere teatrali di R. Zandonai (*op. cit.,* pp. 20-28, pp. 228-230,. p. 352).

il compositore legava la propria musica restò «italiana». Un'indicazione di tendenza è datata gennaio 1908:

> «... ho un'ammirazione altissima per Wagner... fra tutti preferisco Schumann e Beethoven... Ma... ho sempre cercato che la mia musica fosse italiana, profondamente italiana» ([124]).

Il musicista sente presto la necessità di dare un fondamento teorico al rapporto parola-musica. La lettera del 30 ottobre 1907 da Pesaro a Lino Leonardi chiarisce per la prima volta il rapporto:

> «Ti sarà facile capire che l'autore dando uno schiaffo alla solita *romanza lirica* e svincolandosi dalle solite melodie enfatiche e prolisse che formavano il vero elemento di essa, è entrato senz'altro nel campo moderno, le esigenze del quale si basano soprattutto sull'interpretazione del testo poetico. Il musicista in questo caso non è che uno schiavo; egli non può che commentare strettamente i voli lirici del poeta, e avrà raggiunto perfettamente il proprio scopo quando l'impressione che ci verrà da questo insieme musicale sarà unisone [*sic*] all'impressione che noi avremo sentito leggendo i versi musicati ([125]).

Qualcuno potrebbe osservare che il bersaglio dello Zandonai è la «romanza» di tipo italiano, mentre la vagheggiata «impressione» di «unisono» tra parola e musica, i popoli tedeschi già la vivevano da almeno un secolo ogni volta che ascoltavano i propri *Lieder*. L'impegno a «interpretare» il testo vuol dire che il musicista intende ora privilegiare la parola nella sua totalità di significato e di significante. La testimonianza antipucciniana

---

([124]) *Conversando con Zandonai,* art. cit., in B. CAGNOLI, *op. cit.,* p. 23.

([125]) R. ZANDONAI, *Epistolario..., op. cit.,* p. 93. Di R.Z. a L.L., Pesaro, 30 ott. 1907. Per il rapporto parola-musica, tutta la lettera è da segnalare.

e quella wagneriana del febbraio 1908 sono un primo allineamento critico verso l'uscita di sicurezza dalla sua scrittura musicale, miracolosamente al confine tra Germania e Italia, tra Nord e Sud, avendo peraltro come punto di partenza l'affermazione di Lino Leonardi che in Zandonai «non c'è mai ostilità alla cultura e alla musica tedesche» ([126]). Della *Tosca* scrive: «Tui conosci le mie idee su quest'opera che forse è un aborto» ([127]). Del *Crepuscolo degli dei (ibidem):* «Il Crepuscolo... è colossale, immenso! Sorvolando ai soliti difetti di misura che sono comuni a tutte le concezioni del grande maestro. L'ho ascoltato due sere con un'attenzione e una religiosità degna di un wagneriano fanatico, ricevendo in compenso delle emozioni profonde indimenticabili».

Le composizioni di *Conchita* (agosto 1909-febbraio 1910), di *Melenis* (aprile 1908-aprile 1911) di *Francesca da Rimini* (settembre 1912-dicembre 1913) lo portano a esperienze creative tali che gli consentono di circoscrivere una «teoria del melodramma». Zandonai non si esprime direttamente, ma attraverso all'articolo di Lino Leonardi, da lui stesso ispirato per la parte teorica ([128]). L'articolo datato 1913 teorizza, dunque, i principii sui quali andava creando proprio in quel momento la musica di «Francesca». Zandonai, scrive il Leonardi, «ritiene il sistema da lui adottato, del declamato melodico, la base vera e razionale del melodramma dell'avvenire»... «La vera linea melodica, più che nella parte cantata, bisogna coglierla nella base orchestrale». È questa, la base orchestrale, che insegue «il pensiero o il sentimento» accennati dalla parola o dal gesto del personag-

---

([126]) *Ibidem,* p. 34.

([127]) *Ibidem,* p. 96. Di R.Z. a L.L., Pesaro, 11 febbraio 1908.

([128]) LINO LEONARDI, *Riccardo Zandonai. Cenni biografici e critici,* in «Pro Cultura», Rivista bimestrale di studi trentini. IV 1913. Opportunamente, CLAUDIO LEONARDI ristampa l'articolo nell'*op. cit.,* (pp. 307-319).

gio» ([129]). Il Maestro dà «ai personaggi una fisionomia loro propria, ma egli raggiunge... questo scopo col mezzo dei ritmi diversi che contrassegnano assai meglio [meglio del *Leitmotiv* wagneriano, ma anche, sembrerebbe, del «canto» italiano] gli stati d'animo, le diverse emotività dei personaggi» ([130]). È un'ipotesi di melodramma né del tutto tedesco né del tutto italiano, che trasferisce il «recitar cantando» dalla voce umana all'orchestra, ai ritmi, nella loro sonorità moderna. Da allora, è diventato un «topos» della critica esaltare il sinfonismo del Maestro, il suo «istrumentale», via di mezzo tra orchestrazione nordica e melodia italiana ([131]).

Per quel che tocca noi, siamo interessati ad accertare l'esito «trentino» del rapporto parola-musica. Solo ora è possibile rendersi conto che codesto rapporto fu, fin dall'inizio, al fondo di tutto il problema creativo di Zandonai, e che il punto diciamo più pessimistico fu raggiunto quando, a proposito della «romanza lirica» (v. sopra la lettera al Leonardi del 30 ottobre 1907), definì il musicista schiavo della parola. Nella prima metà dell'Ottocento, il melodramma italiano (con un discorso particolare per Vincenzo Bellini) ignorando il «significato» aveva reso il Musicista padrone della parola. Posizione, questa, incomprensibile allo Zandonai incline soprattutto al significato (usa il termine «pensiero») della parola. Giacomo Puccini si sarebbe sentito afono al suggerimento di musicare un «pensiero». Ora, quel che un racconto mitico esprime passa sempre, sia pure per immagini, attraverso a una cosa «pensata». A questo punto è fin troppo facile assegnare al testo della *Francesca da Rimini,* a

---

([129]) *Ibidem,* p. 52 [nell'*op. cit.,* a cura di, C. LEONARDI, pp. 316-317].

([130]) *Ibidem,* p. 53. [Nell'*op. cit.,* a cura di, C. LEONARDI p. 317].

([131]) Si cita, per tutti, GUGLIELMO BARBLAN: «... un denso equilibrio fra vocalità e sinfonismo» (*Riccardo Zandonai e la fede nel melodramma* in «Ricordiana» II, 9, Milano, novembre 1956, p. 423.

disposizioni di Zandonai dal maggio 1912, una funzione di stimolo. Per lui, si trattava di salvarsi creativamente dalla schiavitù della parola (la non facile parola di Gabriele d'Annunzio, in quel momento). Sappiamo che la «parte cantata» (l'«aria» dell'Ottocento con le susseguenti «romanze liriche») per lui era insufficiente a raggiungere lo scopo. «La base orchestrale», invece, con la molteplicità dei suoi ritmi inseguiva il pensiero e (aggiungiamo noi) rendeva il musicista non uno schiavo, ma un pari del Poeta.

Una verifica sulla «parola» è offerta dal confronto tra gli esiti librettistici di *Melenis* e quelli di *Francesca*.

Melenis ([132]) andò in scena al Dal Verme di Milano il 13 novembre 1912, mentre il Maestro già lavorava a *Francesca*. Massimo Spiritini aveva ridotto per la scena una mediocre storia amorosa di gladiatori e di etère greche, nella Roma decadente del II secolo d.C., tratta da un poemetto giovanile di Louis Bouilhet ([133]). La scelta di questa mediocrità fu voluta da Zandonai contro il parere di Tito Ricordi ([134]). Perché? Il 16 maggio 1908, l'anno dei giudizii su *Tosca* e su *Il Crepuscolo degli Dei*, a proposito della partitura in atto di *Melenis* aveva affermato: «Non virtuosità straussiane e debussyane ma musica mia, assolutamente mia» ([135]). È probabile che Zandonai intendesse evitare un secondo soggetto veristico; e che sbagliasse la scelta

---

([132]) Per *Melenis*, cfr. V. Bonajuti T., *op. cit.*, pp. 71-75; B. Cagnoli, *op. cit.*, pp. 44-53; e soprattutto i varii cenni sia nel Carteggio citato Zandonai-L. Leonardi, sia nell'articolo di Lino Leonardi del 1913 [v. ora nell'*Epistolario* a cura di Claudio Leonardi, *op. cit.*, pp. 315-316].

([133]) Louis Bouilhet, *Melaenis, conte romaine*, Paris, 1851. È un poema in sestine. Il poeta e drammaturgo L. Bouilhet (1822-1869) è ricordato oggi per la lunga amicizia con Gustave Flaubert.

([134]) B. Cagnoli, *op. cit.*, pp. 48-49.

([135]) R. Zandonai, *Epistolario...*, *op. cit.*, p. 97.

per insufficienza di giudizio estetico. Sul testo, ecco un commento critico:

> «il Maestro non si è accorto della pochezza del dramma che vi si svolge...» «è riuscito a mascherare la povertà d'azione con le sue qualità eccezionali di polifonista. L'orchestra ha nell'opera una parte preponderante»... ([136]).

Il salto di qualità da Louis Bouilhet-Massimo Spiritini a Gabriele d'Annunzio, subito dopo Melenis, potrebbe significare che il Musicista ha capito, e ora sa di aver bisogno di una parola teatrale, valida sia nel significato sia nel significante.

È un fatto che, con *Francesca,* questo problema appare risolto:

> «Zandonai ebbe la ventura di mettere in musica un libretto... d'eccezionale elevatezza. Egli captò l'accensione del verso dannunziano e pare che la sua musica scaturisse addirittura da esso... Non la diresti musica aggiunta alla parola, ma la parola stessa risorta in musica»... ([137]).

È un giudizio di Guido Pannain datato dicembre 1975. Esso consuona con gli intendimenti teorici espressi dal Maestro nella lettera del 30 ottobre 1907. Il critico poteva così agevolmente affermare che lo Zandonai è «il rinnovatore dell'opera in musica italiana... nel senso del melodramma». A sua volta lo Zandonai nel 1939 ricorderà la nascita di *Giulietta e Romeo* (1922) con queste parole: «Un'opera che voleva in un clima di smarrimento indicare... il ritorno alle nostre più pure fonti del melo-

---

([136]) Il giudizio è di GUIDO in «L'Illustrazione Italiana», XXXIX, n.ri 46-47, Milano, 17-24 novembre 1912.

([137]) GUIDO PANNAIN, *L'intimo segreto di Paolo e Francesca,* in «Il Tempo», Roma, 18 dicembre 1975.

dramma» ([138]). Una testimonianza di Fabio Tombari è la controprova patetica che il suo problema d'artista fu proprio quello del teatro melodrammatico. L'aneddoto risale a dopo il 1933:

> «... mi chiese [*Zandonai*] cosa ne pensassi del teatro lirico in genere. – Penso, Maestro, che lei sia quello che lo chiude – Lo vidi rabbuiarsi e mi dispiacque ([139]).

«Credette nel melodramma» è l'epigrafe di Guglielmo Barblan ([140]).

Puccini e D'Annunzio

Riferiamoci ora a Giacomo Puccini che fu l'altro Maestro che chiuse il «teatro lirico». In parte contemporaneo agli anni di Zandonai, esiste un carteggio D'Annunzio-Puccini che ci aiuta a comprendere quanto il melodramma del Maestro roveretano non sia il melodramma del Maestro lucchese e come, nell'opposizione, D'Annunzio dovrebbe stare idealmente dalla parte del roveretano ([141]).

Fin dal 1894 il Puccini, persuaso forse dall'acqua e sapone del *Poema paradisiaco* uscito da pochi mesi, aveva pensato al

---

([138]) FER., *Zandonai ci dice...* in «L'Arena», Verona, 1° agosto 1939. È un'intervista.

([139]) Cito da B. CAGNOLI, p. 156 (FABIO TOMBARI, *Per la cronaca,* Rio Sasso (Pesaro), 21 gennaio 1971).

([140]) G. BARBLAN, *art. cit.,* p. 422. Da ricordare altresì un giudizio di Ottorino Respighi dell'aprile 1935 (V. BONAJUTI T., *op. cit.,* p. 68).

([141]) Per i carteggi pucciniani cfr. *D'Annunzio e Puccini in un carteggio inedito* (a cura di LEOPOLDO MARCHETTI, «Nuova Antologia», Roma, dicembre 1949, pp. 337-350. Nell'Archivio Puccini le carte del D'Annunzio risultano deteriorate) e inoltre cfr. *Carteggi pucciniani,* a cura di EUGENIO GARA, Ricordi, Milano 1958, pp. 317-328, 399-413.

D'Annunzio «primo ingegno d'Italia» (ma ancora vergine di teatro!), per un testo librettistico ([142]). Il loro diretto rapporto ebbe inizio una decina di anni dopo a reciproci trionfi ormai acquisiti. La compiuta vicenda di questo rapporto è fotografata da due frasi pucciniane, l'una e l'altra indirizzate a Carlo Clausetti. La frase di apertura è del 13 febbraio 1906, subito dopo il colloquio a Firenze, e dice: «Le sue [*di D'Annunzio*] idee consuonano con le mie riguardo all'opera in musica» ([143]). Le frasi di chiusura sono datate 11 novembre 1918:

> «manca sempre [*al D'Annunzio*] il vero e spoglio e semplice senso umano... La parola bella e varia che in musica non si sente lascia libera la via al dramma, e questo... è quello che non deve essere» ([144]).

Il Puccini vuol dire: bisogna assolutamente evitare che il testo letterario, il «dramma» con la «parola bella e varia» che come tale sul palcoscenico «non si sente» (perché sopraffatta dalla partitura musicale) e però non è necessaria, bisogna evitare che un simile testo prevalga sulla musica, e come questo con il D'Annunzio non si riesce a evitare, Puccini conclude: «il Poeta porta male al teatro lirico». C'è del D'Annunzio un ragionamento che capovolge la definizione: *«La musica che ha necessità di torcere e di menomare la strofe, non può non avere in sé qualcosa di falso»* (v. sotto n. 148). Il problema non solo di rispettare la strofe, ma di dar via libera al dramma attraverso la parola bella del Poeta, Zandonai già lo aveva risolto, senza sacrificio della musica, con il «declamato melodico» della *Francesca*. Il Maestro Malipiero, invece, non è troppo lontano da Puccini quando scrive che «quei compositori che ridussero a libretto...

([142]) *Ibidem*, p. 104. Di G.P. a C.C. Torre del Lago, 18 luglio 1894.

([143]) *Ibidem*, p. 317. Di G.P. a C.C., Firenze, 13 febbraio 1906.

([144]) *Ibidem*, p. 470. Di G.P. a C.C., Viareggio, 11 novembre 1918.

opere teatrali di Gabriele d'Annunzio dovettero superare la musicalità dei versi dannunziani sacrificando la musica» ([145]). Malipiero e Puccini si riferiscono l'uno e l'altro al «teatro lirico», cioè al malodramma, parola e musica insieme. D'Annunzio, quando postulò nel *Fuoco* la «tragedia moderna», privilegiava sì la parola sulla musica *(«la Parola è il fondamento di ogni opera d'arte»)* ([146]), ma al discorso sinfonico dava piena autonomia ([147]). È l'autonomia di Debussy nel *Martyre*. Quanto a Malipiero, egli fece del *Sogno di un tramonto d'autunno* una lunga sinfonia con canto lungo. Dall'altra parte, il D'Annunzio scrive a Tito Ricordi: *«Le modificazioni di forma saranno fatte quando il Maestro* [Puccini] *le chiederà»*. Sembra così che il Poeta si adatti alle tradizionali esigenze del melodramma, senza sentirsi in contraddizione con i principii estetici espressi subito sotto nella medesima lettera: *«Dal più bel verso scaturisce la più bella musica. La musica che ha necesssità di torcere e di menomare la strofe, non può non avere in sé qualcosa di falso»* ([148]). Puccini, dall'altra parte, continua a rivendicare la vecchia legge del teatro lirico: «Non mi stancherò mai di raccomandarti [*a te, Gabriele*] laconicismo: cioè l'economia delle tue belle parole per la mia brutta musica»! ([149]). Senza alcuna iro-

---

([145]) G.F. MALIPIERO, *Ariel musicus* in: AA.VV., *L'Arte di Gabriele d'Annunzio,* a cura di EMILIO MARIANO, [Verona] 1968, p. 359.

([146]) G. d'ANNUNZIO, *Il fuoco* in *Prose di Romanzi II,* [Verona], 1964[7], p. 715.

([147]) *Ibidem,* p. 718. Per tutto il discorso sulla «tragedia moderna» vagheggiata nel *Fuoco,* cfr. ora i contributi specifici nei fascicoli 23 e 24 dei «Quaderni del Vittoriale».

([148]) Archivi Ricordi, Milano. Di G. d'A. a T.R., Pietrasanta, 8 agosto 1906. Pubblicato in parte e scorrettamente nei cit. *Carteggi pucciniani,* p. 324. (V. sotto «Testimonianze» p. 128).

([149]) *Ibidem,* p. 408. (Vittoriale, A.G., I, 6. Fondo Giacomo Puccini). Di G.P. a G. d'A., Milano, 21 gennaio 1913.

nia, Felice Romani, librettista di belle parole, aveva già definito simile struttura «la barbara legge di un'estrema brevità» ([150]). Le idee di Puccini e di D'Annunzio consuonano meglio sul fatto che l'opera in musica deve consistere nella rappresentazione del *«più ardente soffio umano»* ([151]). Almeno su questo punto, sembrerebbe che, come scriveva il Puccini nel 1906 a Clausetti, ci fossero le premesse per intendersi. Nella realtà, l'incontro avviene sotto il segno di un reciproco equivoco. Il Puccini, dopo *Butterfly,* sente di aver concluso un ciclo, e per la prima volta vuole temi nuovi. Il nome di D'Annunzio rappresenta veramente un «nuovo», opposto come è a tutte le sue precedenti motivazioni. Dall'altra parte, il D'Annunzio vedeva forse in Puccini la prima occasione per attuare quel teatro delle «tre arti ritmiche» (Parola Musica Danza) che, partendo dalla Camerata fiorentina e da Wagner, nel *Fuoco,* egli aveva esposto come modello di Estetica. Il Poeta comincia a stendere la trama di una sua afroditica trecentesca *Rosa di Cipro»* (un prologo e tre episodi) e addirittura a sceneggiarla *(«Ho cominciato a versificare il Prologo. Credo che entro il mese avrò pronto il poema»...).* Ai primi di agosto (1906) con una tipica lettera travolgente pensa di aizzare l'estro del *«mio caro Giacomo»* analizzandogli le sensazioni musicali da lui provate davanti a un'«alba» versiliese ([152]). Ma improvvisamente Puccini si bloc-

([150]) Cfr. supra n. 70.

([151]) *Carteggi pucciniani, op. cit.,* p. 318. Di G. d'A. a T.R., s.l. [ma Firenze], 16 febbraio 1906.

([152]) *Ibidem,* p. 325. Di G. d'A. a G.P., «La Versiliana», Pietrasanta in Lucchesia, 7 agosto 1906. La lettera è ricuperata nelle nostre *Testimonianze,* v. sotto, p. 130). Per la *Rosa di Cipro,* «dramma» per musica, v. il testo pubblicato la prima volta in *L'Allegoria dell'Autunno* (Istituto Nazionale..., Verona, 1934, pp. 191-205) e poi in fac-simile negli *Indici dell'Edizione Nazionale* (Verona, 1936). Notizie in E. De Michelis, *Tutto D'Annunzio, op. cit.,* p. 432.

ca davanti al «soggetto» che non lo persuade. Da pochi giorni già gli aveva rifiutato la proposta di una *Parisina* teatralmente delineata. *«[S]bigottito al pensiero dello* sforzo *necessario a sollevare un tal peso tragico»,* gli aveva chiesto «una trama più leggera» (v. sotto Testimonianze). Forse fu un errore. Rispetto alle successive proposte, la vicenda di *Parisina* sembra oggi sufficientemente pucciniana. Come che sia, la risposta del Musicista raffredda l'entusiasmo del Poeta, brutalmente ([153]). I due artisti quando pronunciano l'identica parola «umano» intendono ognuno una cosa diversa. Il D'Annunzio risponde:

> *«Tu erri... quando ti rammarichi dubitando che non sia commossa da un palpito veramente umano la materia da me offerta»... «Il lamento della mia Melusin nei modi inimitabili de la canzone di popolo può contenere tutta la passione e tutta la malinconia del mondo. Ma tu hai davanti agli occhi la bellezza dell'immagine e non ti accorgi che la virtù vera di questa mia finzione lirica è l''elemento umano' nella sua essenza eterna»* ([154]).

([153]) Il testo di questa lettera verso la metà di agosto del 1906 con il giudizio negativo, manca nel Fondo Puccini degli Archivi del Vittoriale. Di conseguenze manca anche nei *Carteggi* citati.

([154]) La trama (con i passaggi Puccini, Zandonai, Pizzetti) non è qui testimoniata chiaramente. Dai testi dei *Carteggi pucciniani* sembra che lo svolgimento della futura *Pisanelle* (di G. d'A. a T.R., «un prologo e tre episodi», p. 324; di G. d'A. a T.R. «un divino preludio al secondo atto», p. 325) fosse delineata fin dall'agosto 1906, e che il Prologo avesse già un principio di sceneggiatura («Il lamento della mia Melusin nei modi inimitabili de la canzone di popolo», *ib.*, p. 326). Quando dopo sei anni il D'Annunzio parlerà della *Rosa di Cipro* prima con Zandonai, poi con Pizzetti, la trama di cui dispone è ancora, secondo il De Michelis, quella inviata al Puccini nell'agosto del 1906. Gli Archivi del Vittoriale conservano un autografo con correzioni non datato (Archivio Personale, XLI, 1 n.ri 8827-8863. Dal f. 4 al f. 38 la numerazione è del D'Annunzio. Di una stesura successiva esitono i due primi ff.) in una stesura che precede

L'osservazione del D'Annunzio è strutturalmente ortodossa: tu, Puccini, nel mio testo, ti lasci fuorviare dalla forma, dal significante *(«hai davanti agli occhi la bellezza dell'immagine»)* e così non ti accorgi che la parola ha invece precisi significati *(«non ti accorgi che la virtù vera di questa mia finzione lirica è l'elemento umano»...)*. [Applicata non alle tardive «rose di Cipro» ma alla Poesia *tout court,* alle contemporanee *Laudi,* l'osservazione diventerebbe un invito rivolto alla critica del secolo].

L'«umano», che il D'Annunzio tende a simbolizzare in categorie eterne, il Puccini lo riduce a linguaggio del «quotidiano», operazione che a sua volta il D'Annunzio definisce «romanticismo più o meno raffazzonato» (*ibidem*). Tre giorni dopo, chiude il tentativo di collaborazione con queste parole:

> *«tu sei ancora attratto verso una forma di* realismo *drammatico a cui non potrei accostarmi se non con pena»* ([155]).

La dichiarazione è onesta e vale come chiosa per dimostrare che quando il D'Annunzio dice l'«essenza eterna» oppure «la malinconia del mondo» intende quello che per lui è l'«umano», un simbolo assoluto, il mito, il quale per sé esige uno strumento adeguato di espressione, la parola «eccessiva», «bella», dove «la vita e il sogno s'intrecciano misteriosamente» ([156]). A che

---

quella a stampa della cit. Edizione Nazionale sia la 1934 sia la 1936 (qui il fac-simile è numerato dal f. 2 al f. 40). In tutti questi testi (in prosa e non sceneggiati) non appare nessun «lamento» di «Melusin» nei modi inimitabili della Canzone di popolo. Occorrerebbe una verifica negli Archivi pucciniani.

([155]) *Carteggi pucciniani,* op. cit., p. 327. Di G. d'A. a G.P., «La Versiliana», Pietrasanta in Lucchesia, 12 agosto 1906.

([156]) *Ibidem,* p. 326. Di G. d'A. a G.P. 9 agosto 1906.

Atto IV°. Prima parte. Una grande sala. Scenografo Pier Luigi Samaritani.

Puccini replicava: «poesia di vita più che di sogno», ([157]); e ancora, dopo anni: «grande dolore in piccole anime» ([158]); «dolci e piccole cose e persone» ([159]). Allora giungerà a indicargli come modello il personaggio di lui che riteneva fra tutti il più pucciniano: «la tua Sirenetta» (*Ibidem*). Dunque, dal 1906 fino all'estate del 1913, Puccini si è ostinato per ottenere dal D'Annunzio una storia d'amore. Nel novembre 1912 si precipita ad Arcachon. Il poeta non sa trovare nulla di meglio che una *Crociata degli Innocenti,* ulteriore trama medioevale di ambigua «innocenza» cristiana, la cui evidente derivazione da Marcel Schwob finora è sfuggita ai critici ([160]).

([157]) *Ibidem,* p. 328. Vittoriale, A.G. I, 6. Di G.P. a G. d'A., Boscolungo Abetone, Serra Bassa, 16 agosto 1906.

([158]) *Ibidem,* p. 399. Vittoriale, A.G., I, 6. Di G.P. a G. d'A., Monaco, 16 giugno 1912.

([159]) *Ibidem,* p. 401. Vittoriale, A.G., I, 6. Di G.P. a G. d'A., Karlsbaden, 27 agosto 1912.

([160]) Il D'Annunzio derivò il soggetto dal racconto «decadente» di MARCEL SCHWOB (*La Croisade des enfants,* «Mercure de France», Paris, 1895). Cfr. nella nostra sezione «Testimonianze» la vicenda librettistica. Nel frattempo, JEANNE-MARIE TOSI ha pubblicato in italiano l'identificazione precisa della fonte: *De la croisade des Enfants à la Crociata degli Innocenti* (in «Oggi e Domani», Pescara, gennaio 1981). Il testo del D'Annunzio fu pubblicato per la prima volta da Ettore Cozzani nel numero unico di «L'Eroica» (V, VI-VII, La Spezia, agosto-settembre 1915). La trama ebbe anche un esito cinematografico (cfr. MARIO VERDONE, *I film di D'Annunzio e da D'Annunzio,* in «Quaderni del Vittoriale», Milano, 4 agosto 1977, pp. 18-19) e per l'occasione venne presentata come «lavoro originale per cinematografo messo in scena da A. BOUTET e A. TRAVERSI» (Musical Films - Renzo Sonzogno, Milano, s.d. [ma: 1915]. GIULIO DE MEDICI (*Bibliografia di Gabriele d'Annunzio,* ediz. del Centauro, Roma, 1928, p. 168) divenne capostipite di una serie di segnalazioni errate attribuendo la pubblicazione, non sappiamo su quali elementi, al 1911.

Zandonai e D'Annunzio

Le ragioni per le quali con il «realistico» Puccini era impossibile collaborare sono le stesse che resero probabile una collaborazione parola-musica con l'idealistico Zandonai. Il roveretano, che dopo *Conchita* avrà un rigetto definitivo verso ogni forma di verismo, è allineato con l'abruzzese il quale soffre quando Puccini gli propone un «realismo drammatico». Lucidamente, il D'Annunzio illumina la questione a Giulio Ricordi, in questi termini:

> *«Il problema che io dovevo risolvere era arduo, in verità: costruire una finzione lirica che non trascendesse le facoltà riconosciute del Maestro [*di Puccini*] né avversasse i caratteri essenziali dell'arte sua, ma le une e gli altri sollevasse per forza d'ispirazione in un aere di poesia pura. E quando dico 'poesia pura' non intendo svolazzi di nuvole ma rappresentazione ideale fondata su l'"elemento umano'* ([161]).

L'impossibilità dell'incontro Puccini-D'Annunzio stava proprio in quella «rappresentazione ideale» dove la realtà dell'uomo agiva dentro l'assoluto di un modulo narrativo espresso a sua volta da una formula stilistica altrettanto assoluta. Zandonai non rifiutò mai il linguaggio di *Francesca* e fu pronto a riconoscere «il soggetto eterno che eserciterà sempre un grande fascino». Egli, e non Puccini, era sensibile all'elemento umano nella sua essenza eterna, e però non aveva difficoltà a far corrispondere alla parola «bella», al di sopra del reale, altrettanti suoni «eccessivi». Era questa l'operazione al di sopra del reale che Giacomo Puccini respingeva, considerandola un pericolo per l'«opera lirica».

([161]) Archivi Ricordi, Milano. Di G. d'A. a G.R., Pietrasanta, 7 agosto 1906.

Puccini fu il primo Maestro che offrì al D'Annunzio la tipica collaborazione dialettica tra Musica e Parola. Dopo, Claude Debussy, Ildebrando Pizzetti, Gian Francesco Malipiero, Riccardo Zandonai, realizzarono ognuno un incontro diverso di parola-musica. Ma sembra lecito affermare che Zandonai fu l'unico a operare nel solco di una tradizione melodrammatica di respiro europeo dove sinfonismo e melodia convivono. Entro a una simile struttura egli realizzò, nella *Francesca,* la migliore intesa, forse, che la «parola» teatrale del D'Annunzio abbia mai avuto a sua volta con la musica, nel senso che i risultati per Debussy, Pizzetti, Malipiero, più vicini come sono alle strutture autonome proposte dal D'Annunzio nel *Fuoco,* devono essere considerati al di là del «melodramma» in senso stretto.

La posizione del D'Annunzio di fronte al melodramma deve ancora essere chiarita. Non a caso il chiarimento emerge proprio dal decennio creativo. Nel *Fuoco* (1900) egli elabora un rapporto Parola-Musica dentro la categoria apollinea dell'Arte, sopra frontiere nuove, nei nomi di Claudio Monteverdi, di Richard Wagner, e sui suggerimenti di Romain Rolland ([162]). In questa categoria, il melodramma del primo ottocento non è operante; tuttavia, nello stesso tempo (nel 1901), il Poeta compone due *Odi,* a Vincenzo Bellini e a Giuseppe Verdi, dove il melodramma è qualificato *«melodia che vince ogni parola»* e *«pane»* di cui il popolo si nutre. Per accettare il melodramma, qui il D'Annunzio lo fa agire nella categoria atenaica della Storia dove la validità dell'arte viene recuperata sugli eventi delle pubbliche cose. Possiamo allora giustificare i due opposti contemporanei livelli del suo interesse musicale, Debussy e

---

([162]) ROMAIN ROLLAND, *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti* (Paris, 1895). GUY TOSI fu il primo a documentare la fonte (*Une source inédite du 'Fuoco':* Romain Rolland, «Rivista di Letterature moderne e comparate», vol. XX, 22 giugno 1967, Firenze).

Mascagni. Al momento della prima ideazione di *Parisina,* nell'agosto del 1906, egli chiede notizia a Giulio Ricordi dell'omonimo «dramma serio» di Gaetano Donizetti su versi di Felice Romani (v. Testimonianze, p. 125). Sembra che la Casa gli inviasse un libretto d'epoca. Appare così significativa quella lettera perduta che il «Comandante» inviava *sua sponte* a Riccardo Zandonai per un allestimento (che gli eventi vanificarono) della *Francesca da Rimini* a Fiume. Intendeva offrire musica come «pane» al popolo e ai soldati, applicando i princìpi del «suo» Ordinamento fiumano sancito fin dall'agosto di quel 1920 ([163]). Tra le molte sue opere accompagnate dalla musica, scelse il «melodramma» di Riccardo Zandonai. Una scelta che sembra non casuale in mezzo ai cascami letterari delle 'rose di cipro', delle 'crociate degli innocenti', delle 'parisine' (senza contare «la nave» adriatica di Italo Montemezzi!). Resta il fatto che ambedue, l'abruzzese e il roveretano, diedero alla «storia locale», al «luogo natio», un valore universale, una funzione conoscitiva. La visione di Puccini era invece: una «storia d'amore», raccontata dal vero, drammatica, chiusa, finita in se stessa, come avveniva in ogni «sequenza» di naturalismo «sentimentale». In una simile «storia», dovunque essa sia, a Parigi, a Roma, in Giappone, negli Stati Uniti, in Cina, non si troverà mai nulla d'altro che non sia, appunto, l'amore.

Alla pari degli attuali cineasti italiani, il Puccini considerava probabilmente il sensuale D'Annunzio un poeta di «storie d'amore», e però era sicuro che ne avrebbe trovata una anche per lui. Quanto al «luogo natio», la sua toscanità era tipicamen-

---

([163]) Per la lettera perduta di G. d'A., cfr. C. LEONARDI, *op. cit.*, p. 296 (v. Testimonianze, pp. 169-170). Per l'Ordinamento cfr. *Disegno di un nuovo ordinamento dello Stato libero di Fiume,* Fiume d'Italia, 27 agosto 1920 (ora, in *Per la più grande Italia* nel raggruppamento *Prose di ricerca...* I, [Verona], 1966, pp. 133-4: «Della Musica»).

te agnostica, e forse un po' cinica. A proprio «luogo» aveva promosso il palude, il lago di Massacciuccoli ([164]). Ed era tutto. Il Puccini non si rese conto che, alla data 1906, nessuna delle «storie d'amore» del D'Annunzio era raccontabile veristicamente, finita in se stessa, ma che dietro a ciascuna stava un ricco terreno mitico al quale la sua musica era estranea. *En artiste,* Zandonai era da Puccini lontano quanto Gabriele. I due Musicisti non sentirono mai il bisogno di trovarsi. L'episodio del loro tardivo incontro in un camerino del «Costanzi» durante la prima di *Giulietta e Romeo* non significò nulla di più che un implicito tardivo riconoscimento, ridotto al colloquiale («Be', contami com'e andata la caccia ai galli, quest'anno, su nella tua Val di Fiemme») ([165]). Vorremmo invece sapere con quali motivazioni il figlio Antonio, orfano, rifiuterà (giustamente) alla Casa Ricordi il nome consigliato da Toscanini di Riccardo Zandonai per comporre il finale dell'interrotta *Turandot* ([166]).

Esiste un punto dove il discorso musicale incrocia quello ideologico: là dove Nietzsche oppone la *Carmen* al *Parsifal* ([167]). È

([164]) Vittoriale, A.G., I, 6. Di G.P. a G. d'A., s.d. [ma: giugno 1913], Paris: «... domenica me ne vado al mio palude». Cfr. anche *Carteggi pucciniani..., op. cit.,* p. 407: «mi piace l'odore del Pino e del Palude» (di G.P. a. G. d'A., Torre del Lago, 1° gennaio 1913).

([165]) B. CAGNOLI, *op. cit.,* p. 113 (da un'intervista concessa da R. Zandonai al «Corriere della sera» del 24 dicembre 1932).

([166]) B. CAGNOLI, *op. cit.,* p. 202.

([167]) F. NIETZSCHE, *Il caso Wagner un problema per amatori di musica,* 1888. Si cita dall'Edizione italiana «Opere di Friedrich Nietzsche», diretta da G. COLLI e da G. MONTINARI. Vol. VI, T. III, Adelphi, Milano, 1970, pp. 3-50. Il Nietzsche vuol dimostrare che la musica di R. Wagner, essendo «ascendente» e «decadente» insieme, rappresenta il vertice della *décadence* moderna. Il D'Annunzio, nel 1893, con tre famosi articoli su «La Tribuna», di Roma prenderà le difese di Wagner («Il caso Wagner», I, II, III, 23 luglio, 3 agosto, 9 agosto 1893). Dalle notizie di CLAUDIO LEONARDI (*Epistolario,* op. cit., p. 60, n. 33) sembra che la biblioteca di Lino conser-

un'opposizione equivoca in sé stessa. Per forzarla a discorso finale, occorre che *Carmen* diventi il simbolo di alcuni valori della fisicità nel Sud («l'amore ritradotto nella *natura!*» ([168]) e «*Il faut méditerraniser la musique*» ([169]) sono alla fine sinonimi di «storia d'amore») e che *Parsifal* diventi il simbolo opposto di una metafisicità, costante nel Nord («libera Wagner lo spirito?»([170]). Il tedesco ha «*bisogno* di redenzione» ([171]). Puccini, invece, sta dalla parte di *Carmen-Conchita;* non è un caso che egli, prima di Zandonai, fosse tentato proprio dal soggetto di Pierre Louÿs ([172]). Il Maestro trentino starà sempre dalla parte di *Parsifal-Tristano.* A questo punto, dovrebbero risultare meglio le ragioni di «mitologia» nordico-locale per cui lo Zandonai, nelle micro- e macropotature al testo del D'Annunzio tendeva a lasciar cadere i caratteri mediterranei-afroditici, fino a ottenere un «libretto» sulla misura della sua visione spiritualizzante.

Quell'atipico incontro dove fra il Poeta creatore in una direzione e il Musicista creatore in una direzione opposta sta la mediazione di Tito Ricordi, ora appare anche meglio la soluzione obbligata che garantisce la musica. Se così stanno le cose, come ritengo, non si deve parlare solo di un D'Annunzio che

---

vasse di Nietzsche solo le traduzioni italiane della Bocca all'inizio del secolo. Dovrebbe escludersi che R. Zandonai conoscesse sia *Il caso Wagner* sia l'*Anticristo* (di cui Lino possederà la traduzione del 1924, Milano). Non ho potuto consultare lo studio di F. MELOTTI, (Accademia degli Agiati, Rovereto, 1964) citato da C. Leonardi).

([168]) F. NIETZSCHE, *Il caso Wagner, op. cit.,* p. 9.

([169]) *Ibidem,* p. 10.

([170]) *Ibidem,* p. 39.

([171]) *Ibidem,* p. 48.

([172]) B. CAGNOLI, *op. cit.,* p. 188, n. 61. Inoltre, *Carteggi pucciniani, op. cit.,* p. 334 e p. 399.

tiene le distanze, che non si concede. I documenti epistolari ci hanno restituito un Poeta sinceramente interessato al lavoro iniziale del Maestro trentino. Si deve, allora, aver presente anche lo Zandonai che cerca di evitare i contatti diretti e i conseguenti scambi da artista ad artista. Zandonai è interessato a una cosa sola: disporre di un proprio «libretto» con cui vedersela. Il D'Annunzio professionista ha sempre risposto con assoluta comprensione verso un collega i cui problemi non erano i suoi; a lui non si può rimproverare nulla. Mi pare dunque di poter dire che l'esito musicale di *Francesca* fu positivo perché l'Autore del dramma non ha mai interferito nella riduzione librettistica. Nel memorabile apax del Terzo Atto, il Poeta che dopo «tre ore» [?] consegna al Maestro un nuovo testo si comporta in modo non troppo diverso da Felice Romani quando, su richiesta, trasmette a Vincenzo Bellini due fresche quartine di ottonari di cui il Musicista aveva urgente bisogno in quel punto preciso di *Norma* ([173]). La costante legge del melodramma che riconosce alla musica il diritto di intervenire sul testo letterario fu accettata dal D'Annunzio senza per questo ritenere di offendere la «ragione della poesia», come sosteneva Felice Romani ([174]). Nell'unica collaborazione che il Musicista gli ha richiesto, il D'Annunzio, contrariamente ai giudizii di Puccini, ha portato «bene» al teatro lirico, se è vero, come scrive il Barblan, che il Terzo Atto di *Francesca* è «una pagina che la storia ha accolto fra i validi apporti musicali di questo primo mezzo secolo di teatro» ([175]). Quando Riccardo Zandonai, do-

---

([173]) FRANCO SCHLITZER, *Versi inediti della Norma* in «Mondo teatrale dell'Ottocento», Napoli, pp. 23-41. Cfr, altresì EMILIO MARIANO, *La Norma e alcune scelte metriche di Felice Romani,* Olscki, Firenze, 1978 (Estratto da «Atti del Convegno internazionale. Il melodramma romantico in Italia: Bellini, Donizetti, Verdi» in corso di stampa).

([174]) V. supra, n. 76.

([175]) G. BARBLAN, *art. cit.,* p. 424.

po il primo incontro a Parigi, scriveva a Nicola d'Atri: «Ciò che le farà piacere di sapere è che io e D'Annunzio siamo pienamente concordi sulle idee circa la musicazione di 'Francesca',» ([176]) diceva, quasi con le stesse parole, quel che Puccini, sei anni prima, aveva scritto a Clausetti dopo il primo incontro con il Poeta a Firenze. Renato Chiesa ha sentito nella base orchestrale che caratterizza la protagonista «una carica di voluttà ben superiore a quella della parola stessa» ([177]). Vuol dire che Zandonai ha accettato e anche ha espresso il fondo afroditico-mediterraneo della *Francesca* dannunziana. Il suo apporto originale consiste nella levitazione spiritualizzante alla quale ha indotto la terrestrità della fonte.

Se vogliamo trovare una testimonianza di questo ossimoro sensualità-spiritualità, occorre gettare uno sguardo oltre *Francesca.*

Oltre «Francesca»

I punti documentati sono:

1°) Dopo *Francesca,* il Maestro prende piena coscienza che ridurre a verismo i sentimenti umani gli è musicalmente estraneo.

2°) Dirige, allora, le sue scelte fondamentali verso soggetti di mitologie nordiche dove personaggi e dialettiche hanno valore di simbolo.

3°) In questa direzione, egli considera i suoi *Cavalieri di Ekebù* (1925, 1926, 1928) più importanti e più validi di *Francesca da Rimini.*

([176]) Di R.Z. a N. d'A., Londra, 29 giugno 1912. Si cita da B. CAGNOLI, p. 59.

([177]) RENATO CHIESA, *Il rapporto poetico-musicale nella 'Francesca da Rimini' di D'Annunzio e Zandonai,* Estratto dagli Atti dell'Accademia roveretana degli Agiati, ser. VI, vol. IV, Rovereto, 1964. p. 41.

4°) Proseguendo, incontra la «religiosità» di mitologie cattoliche (*Giuliano,* 1928).
5°) Il pubblico e la critica (che non solo in Italia avevano sùbito accettato il rito mediterraneo di *Francesca*) ignorano tuttora il rito nordico dei *Cavalieri.*

Vediamo che cosa viene fuori dall'esame di questi punti in successione.

L'amico Tancredi Pizzini, ammiratore del realismo di *Conchita* fino a dare questo nome del Sud alla propria villa sul Lago di Lugano, da Milano il 30 gennaio 1914, nell'imminenza di *Francesca,* scrive a Nicola d'Atri: «Purtroppo il soggetto verista è uno di quelli ai quali Riccardo ha giurato di non accostarsi più. Egli è tornato alla 'Via della finestra'» ([178]).

Nel dopoguerra Zandonai si interessa subito a soggetti nordici ([179]). *La saga di Gösta Berling* della Lagerlöf, *La strega* (ossia *Anne Petersdotter*) del danese Hans Wiers Jenssen (da cui nel 1943 Carl Theodor Dreyer trarrà in bianco e nero *Dies Irae*) confermano che il musicista giovane quando aveva scelto narrazioni di mito si era affidato al proprio istinto. Ma la violenza mitica, non estranea al Sud di *Francesca,* ora assume una coralità nuova. Ancora, nel gennaio 1934 affermerà che *Astrid,* altro racconto di Selma Lagerlöf, «potrebbe diventare il grande dramma nordico» ([180]). Alla fine, ottiene i sospirati diritti della *Saga.* Il commediografo vicentino Arturo Rossato, divenuto il suo

---

([178]) B. CAGNOLI, *op. cit.,* p. 95. Fondo Zandonai, presso la Biblioteca Civica di Rovereto. Prima opera dopo *Francesca, La via della finestra,* verrà rappresentata al Teatro Rossini di Pesaro il 27 luglio 1919.

([179]) Sul «nordicismo» di R. Zandonai cfr. GIANANDREA GAVAZZENI in *Commemorazione di Riccardo Zandonai,* Rovereto 1969 e B. CAGNOLI, *op. cit.,* p. 120, p. 200.

([180]) B. CAGNOLI, *op. cit.,* p. 153.

poeta ufficiale, gli prepara un libretto col titolo *I cavalieri di Ekebù*. La riduzione verrà giudicata il miglior testo melodrammatico del Rossato. Con questi viatici, Zandonai alla fine si isola fra le montagne in Val di Fiemme, alternando partite di caccia, e con la sicurezza gioiosa assoluta dei tempi di *Francesca* porta a termine l'opera ([181]). *I Cavalieri* avranno tre battesimi: il primo, alla Scala di Milano, il 7 marzo 1925, direttore e concertatore Arturo Toscanini, con grande successo. Il secondo, con una nuova sistemazione librettistica (e musicale) al San Carlo di Napoli, il 9 febbraio 1926 con un successo anche maggiore. Questa edizione, a sua volta ristrutturata, porterà ai *Cavalieri* «svedesi» di Stoccolma (20 novembre 1928), dove l'opera entrerà in repertorio nazionale ([182]). I critici svedesi riconoscono l'«occhio spirituale» del Maestro. Egli, se si è tenuto «lontano dalla lirica del Nord», tuttavia ha saputo creare una musica che ne caratterizza perfettamente tutta l'anima» ([183]).

Tra le testimonianze sui *Cavalieri di Ekebù* ve ne sono alcune di tale peso che è necessario metterle a pareggio del silenzio ufficiale, altrettanto enorme. La prima tacita testimonianza è quella dello stesso Arturo Toscanini che nel 1925 accettò di

---

([181]) *Ibidem*, p. 121.

([182]) La storia, libretto e musica, dei *Cavalieri di Ekebù* è stata ricapitolata da CARL-GUNNAR AHLEN per il L.P. del *His Master's Voice* messo insieme da EMI SVENSKA nel 1974 (v. in B. CAGNOLI, *op. cit.*, p. 203, p. 204, p. 363, p. 394). Devo dire che non ho capito quale partitura dei *Cavalieri* fu poi presentata nella dozzina di riprese dopo il 1928 (delle quali almeno sei furono trasmissioni radiofoniche italiane), se quella del San Carlo di Napoli del 9 febbraio 1926 oppure quella svedese del 20 novembre 1928. Entrambe furono dirette dall'Autore.

([183]) B. CAGNOLI, *op. cit.*, p. 125 (da una recensione sul «Social-demokraten», Stoccolma, 21 novembre 1928).

dirigere alla Scala in «prima mondiale» l'opera di un giovane italiano, sia pure già affermato. La seconda testimonianza è l'adesione di Selma Lagerlöf e dietro a lei della Svezia. A un certo punto, anche lo Zandonai, contrariamente al suo carattere, si deciderà a parlare. È il 1937. Gli anni sono passati. Le parole cominciano ad assumere il significato di un bilancio. Egli cerca di spiegare perché delle sue opere egli prediliga su tutte i *Cavalieri di Ekebù*. Li considera un prodotto della maturità, mentre *Francesca* «è ancora l'opera della giovinezza»... «I personaggi... hanno forza e valore di simbolo» [cioè, non appartengono al 'realismo', sono mitizzabili], dentro a una vicenda che è sì, «strana e aspra ma anche profondamente umana» in senso sociale, per cui le «pagine cosiddette liriche non [sono] a detrimento dell'umanità [ma esprimono] più vastamente uno stato d'animo»... Per rappresentare questo mondo, dove sempre «la musica nasce dalla parola», l'istinto lo portò a cercare i «canti popolari» della Svezia, nel senso mitico della «storia locale» ([184]). Dovette prendere atto che non esistevano. E allora li inventò. Gli svedesi se ne resero conto. Li abbiamo sentiti testimoniare che la musica «inventata» da Zandonai caratterizza «perfettamente» la loro «anima». A sua volta il Maestro può dire: «anche coi «Cavalieri di Ekebù» ho la coscienza di avere scritto un'opera profondamente italiana» (*ibidem*). Ciò potrebbe significare che nel Nord si verificano «vuoti» di mitizzazione che non esistono nel Sud mediterraneo, secondo la buona testimonianza di Ugo Foscolo ([185]). Come che sia, le motivazioni che oppongono la *Francesca* (1914) ai *Cavalieri*

([184]) NINO ALBERTI, *Zandonai parla dei 'Cavalieri di Ekebù'* in «Radiocorriere», Torino, 18-24 luglio 1937.

([185]) Cfr. U. FOSCOLO, *La chioma di Berenice* (Edizione Nazionale, vol. VI, a cura di GIOVANNI GAMBERIN, Firenze, 1972, p. 303): «... una religione [*quella del mito greco*] che a tutte le umane necessità, a tutti gli eventi naturali assegnava un Iddio...»

(1925-1928), proiettate dentro a una visione totale (mitica, appunto), sono le stesse che potrebbero opporre il *Faust-Prima Parte* al *Faust-Seconda Parte:* in altre parole, alla giovinezza spettano le connessioni con i valori afroditici dell'individuo, alla maturità i valori sociali di una comunità di individui. Osserviamo intanto che i caratteri indicati dal Musicista nei propri *Cavalieri* (canti popolari, personaggi simbolici, vicenda profondamente umana, stati d'animo più vasti) consuonano in parte con quelli che il D'Annunzio vantava al Puccini nella propria *Rosa di Cipro* (la canzone di popolo, l'elemento umano nella sua essenza eterna, la finzione lirica).

Sui *Cavalieri,* l'ultima testimonianza in ordine di tempo è del 1971, e porta la firma di Gui. L'autorità di Vittorio Gui sul podio era pari a quella della sua pagina critica. Ebbene, nel suo *Ricordo di Riccardo Zandonai,* breve discorso che fa perno sui *Cavalieri di Ekebù,* il Gui «vuole» compromettersi ([186]). Egli sembra partire dall'intervista a Zandonai del 1937, e forse ha presente le parole di Gianandrea Gavazzeni del 1969. Posto che i Cavalieri «sono meglio rappresentativi della natura del nostro compositore» ([187]), egli li considera «il punto culminante» ([188]) della sua produzione melodrammatica. Per «altezza lirica», «la pagina che chiude l'opera... non è paragonabile con nessun'altra nata dalla fantasia creatrice dei compositori contemporanei»... ([189]). E conclude:

> «I pubblici latini (volevo dire italiani ma ci mettiamo dentro anche i parenti prossimi) non hanno assolutamente capito codesta grandezza» (*Ibidem*).

([186]) VITTORIO GUI, *Ricordo di Riccardo Zandonai.* Datato 25 ottobre 1971, funziona come prefazione al cit. vol. di B. CAGNOLI, pp. VII-XII.

([187]) *Ibidem,* p. X.

([188]) *Ibidem,* p. IX.

([189]) *Ibidem,* p. XI.

Sulla contrapposizione ormai d'obbligo, il critico conclude: «Le simpatie romantiche della 'Francesca' scomparivano avanti al sorgere di un nuovo 'romanticismo' si direbbe di carattere nordico»... (*Ibidem*). Tutto il discorso esplicito e implicito è riduttivo nei confronti del Sud (*Francesca*), ed è invece trionfalistico nei confronti del Nord (*I cavalieri di Ekebù*). Se noi accettiamo un discorso di miti (il comportamento dell'uomo secondo categorie naturali) ci rendiamo conto che non ha senso opporre il comportamento dell'uomo giovane per valori afroditici al comportamento del medesimo uomo che nell'età matura agisce per valori sociali e ideologici.

È auspicabile che *I Cavalieri* ritrovino periodici allestimenti teatrali. La convivenza di *Francesca* con *I Cavalieri* dovrebbe far meglio comprendere i valori opposti o complementari delle due opere ([190]).

Alfredo Bonacorsi ricorda l'assetto di Zandonai quando dirigeva l'orchestra: alzava le braccia «scandendo la battuta con la bacchetta per traverso, in aria, in su, invece che in terra come si usa fare»... ([191]). Qualche «idealista» potrebbe interpretare un simile assetto come un segno esteriore di spiritualismo. Il Maestro, tra il novembre 1926 e l'ottobre 1927, sùbito dopo *I Cavalieri,* compone *Giuliano.* La fonte diretta è *La légende de*

([190]) Nel sistematico censimento finale di B. CAGNOLI risulta, dal marzo 1925 (da quando *Francesca* e *I Cavalieri* coesistono) al marzo 1976 che l'opera «italiana» fu ripresa 174 volte, e quella «svedese» 25 volte, comprese le trasmissioni radiofoniche (*op. cit.*, pp. 376-378 e pp. 394-395). Occorre registrare una improvvisa ripresa dal giugno 1987 all'aprile 1988 nei teatri di Krefeld e di Mönchengladbach dei *Kavaliere von Ekeby* in lingua tedesca. Alcuni titoli: *«Deutschland entdeckt Riccardo Zandonai», «Abschied von der italienischen Gesangsoper»).*

([191]) ALFREDO BONACORSI, *Ricordo di Zandonai* in «Mercurio», febbraio 1945. Si cita da B. CAGNOLI, *op. cit.*, p. 154.

Saint Julien-l'Hospitalier l'ultimo dei *Tre Racconti* (1877) di Gustave Flaubert. Ma è verosimile che Zandonai conoscesse anche la fonte italiana, le due pagine di Jacopo da Varagine nel Volgarizzamento trecentesco della *Leggenda aurea*. Il *Giuliano* rappresenta il vertice religioso del suo lavoro creativo. Qui, nordicismo e spiritualismo assumono per la prima volta i caratteri dei racconti evangelici. La santità di Giuliano non è contemplativa, ma attiva; un carattere sufficiente ad allinearla ai *Cavalieri*. I giudizi critici concordano nell'indicare un affinamento della partitura: «Ho scritto... della musica lineare»... (R. Zandonai) ([192]); «processo di semplificazione... Tutto il superfluo è stato scrupolosamente eliminato» ([193]), «semplicità... schiettezza... elevazione... luce dall'alto» (Gaianus) ([194]). Queste indicazioni di semplicità potrebbero significare un sinfonismo di tipo opposto a quello di *Francesca,* tanto che L.P. afferma che «lo spartito guadagnerebbe se venisse eseguito quale oratorio». L'opera, dopo le riprese iniziali del 1928-1929, è sparita dai repertori teatrali e sinfonici. Qualcuno, immaginando un veto della Chiesa per la presenza in scena del personaggio del Cristo, ha ricordato l'analogo destino di un'altra «leggenda aurea», il *Martyre de Saint Sébastien* di D'Annunzio-Debussy, un testo vietatissimo che ha cominciato a circolare tardi, sotto forma appunto di oratorio ([195]). Ma nessuno ha ricordato

---

([192]) B. CAGNOLI, *op. cit.*, p. 133. Da un'intervista sul «Corriere d'Italia» 13 dicembre 1927.

([193]) Il critico musicale, per la rappresentazione di Trento, sul «Gazzettino» di Venezia del 19 giugno 1928, si firma con la sigla L.P. Crediamo che si tratti del dottor Luigi Pigarelli di Trento, magistrato e buon dilettante di musica, amico del Maestro.

([194]) B. CAGNOLI, *op. cit.*, p. 137. Da uno scritto di GAIANUS [Cesare Paglia] sul «Pomeriggio» dell'8 ottobre 1951. Il Gaianus fu recensore della «prima» a Napoli del 4 febbraio 1928.

([195]) IGINO TRIFILETTI, *Il 'Giuliano' di Riccardo Zandonai*. L'articolo fu

che il *Giuliano* rappresenta un ulteriore incontro, sia pure indiretto, di Zandonai con D'Annunzio. Ispirandosi al gusto del racconto sacro medioevale e impreziosendo lo stile letterariamente semplice del testo flaubertiano, il D'Annunzio nel *San Pantaleone* (Barbèra, Firenze, 1886) narrò una leggenda, *San Làimo navigatore,* che chiudeva come corpo assolutamente estraneo un séguito di novelle da naturalismo europeo. [A lode del D'Annunzio occorre aggiungere che *San Làimo* navigò sì nella raccolta del 1886, ma da allora non fu più ripreso e però non appare nella Edizione Nazionale]. Ci limitiamo a ricordare che le storie di San Giuliano l'Ospitaliere, di San Làimo navigatore e dell'arciere San Sebastiano postulano ogni volta un tipo di cristianesimo agito e attivo, e che nella sua maturità il D'Annunzio ha privilegiato questo tipo di Cristianesimo nella figura emblematica di San Francesco, anche egli navigatore, non verso Ovest, ma verso Oriente ([196]).

A questo punto, la chiave è offerta dall'*Anticristo* di Friederich Nietzsche:

> «Non è una 'fede' a distinguere il cristiano: il cristiano agisce, si distingue mediante un agire *diverso... soltanto la pratica evangelica* porta a Dio...» ([197]).
>
> «... soltanto la pratica cristiana, una vita come la *visse* colui che morì sulla croce, soltanto questo è cristiano... Ancor oggi una tale vita è possibile, per *certi* uomini è persino necessaria: l'autentico, originario cristianesimo sarà possibile in tutti i tem-

---

scritto nel 1971 per il volume di BRUNO CAGNOLI, *op. cit.*, p. 140 (quivi, senza titolo).

([196]) Cfr. E. MARIANO, *Il San Francesco di Gabriele D'Annunzio,* «Quaderni del Vittoriale», 12, nov.-dic. 1978, Milano, p. 12, p. 18, pp. 92-97 e *passim.*

([197]) F. NIETZSCHE, *L'Anticristo.* Si cita dall'Ediz. italiana, *op. cit.*, vol. VI, T. III, pp. 207-208.

pi... *Non* una credenza sibbene un fare, soprattutto un *non*-fare-molte-cose, un diverso *essere*»... ([198]).

Se lo Zandonai non poteva conoscere il testo di Nietzsche (v. sopra n. 167), il D'Annunzio invece conosceva questi passi fin dal 1899, nella traduzione francese di Henri Albert ([199]).

I singoli e gli ordini religiosi di vita pratica e attiva, Nietzsche li salva. La sua polemica, la sua «nausea» è verso San Paolo, verso la Chiesa, costruzione post-evangelica. Al Cristo, invece, come modo di «essere», ci si può opporre da pari a pari, per misurare la propria «diversità» (appunto: l'«Anticristo»).

Resta il fatto che sia Giuliano sia Làimo sia Francesco appartengono, come «pratica evangelica», a quei «certi uomini» incontrati in una direzione di «dramma sacro» sia da D'Annunzio sia da Zandonai. A chi scrive, Bruno Cagnoli ricorda un suo incontro con la vedova di Zandonai: «A mia precisa domanda: 'Quali lavori, oltre le opere realizzate, Zandonai avrebbe desiderato musicare?', la Signora Tarquina rispose: 'La Figlia di Iorio', soprattutto» ([200]). Non a caso il Maestro ebbe a pensare anche al Claudel dell'*Annonce faite à Marie* ([201]), un testo di cui si è ripetutamente parlato in riferimento alla *Figlia di Iorio*.

Forse, per sapere qualche cosa di più sul sentire religioso di

---

([198]) *Ibidem*, p. 214.

([199]) F. NIETZSCHE, *L'Antéchrist*, in *Le Crépuscule des Idoles*... traduit par HENRI ALBERT, Paris, Soc. Mercure de France, 1899, pp. 288-290. L'Albert inviava regolarmente alla Capponcina la serie dell'Ediz. francese e a volte aggiungeva una propria dedica (sul presente vol.: «à Gabriel D'Annunzio / témoignage d'admiration profonde / le traducteur / H.A.»).

([200]) Da una lettera di B. CAGNOLI diretta a chi scrive in data 26 dicembre 1980, Terni, a precisazione del cenno in *op. cit.*, p. 153.

([201]) *Ibidem*, p. 170.

Atto IV°. Seconda parte. Camera da letto di Francesca. Scenografo Pier Luigi Samaritani.

Zandonai bisognerebbe attingere, oltre che al *Giuliano,* a quella serie (parimenti muta, oggi) di «poemi sinfonici» che interpretano l'anima del Trentino e che furono composti tutti dopo *Francesca* ([202]). Qui, a proposito dei ghiacciai, il Compositore aveva parlato di musica del «silenzio» ([203]), ipotesi moderna di Parola assoluta, il cui albero ha le radici nei simboli di Mallarmé e le fronde nei segni dell'Astratto.

Il «luogo natìo»

L'«affinamento spirituale e religioso» del Maestro trentino nei suoi ultimi anni non è sfuggito a un testimone vibrante come Gianandrea Gavazzeni ([204]). Nei suoi anni ultimi l'Uomo prende una esplicita distanza da Gabriele d'Annunzio e insieme riafferma la fedeltà al Pascoli, i due nomi della sua giovinezza. Riconosce al Pascoli un primato di «sensibilità» e di «forma purissima»:

([202]) Elenchiamo i titoli: *Primavera in Val di Sole* (1915, Roma), *Autunno fra i monti* (1918, Roma), *Fra gli alberghi delle Dolomiti* (1930, Roma), *Quadri di Segantini* (1931, Roma), *Rapsodia trentina* (1937, Palermo). Le composizioni, di cui non esisterebbero registrazioni, dopo la morte del Maestro sono scomparse dalle sale di Concerto. Se ne parla per sentito stampare, salvo alcune pagine nel citato vol. di ADRIANO Bassi). (Cfr. testimonianze di vario interesse nel capitolo «Composizioni sinfoniche e da camera», ai rispettivi titoli, in B. CAGNOLI, *op. cit.,* pp. 221-279). GUGLIELMO BARBLAN quando scrisse che Zandonai «non trattò mai un soggetto alpino» (art. cit., p. 423), si riferiva evidentemente a melodrammi tipo *Wally,* oppure *Franco Cacciatore,* entrambi «nordici».

([203]) B. CAGNOLI, *op. cit.,* p. 243 (da un'intervista di Franco Ranieri in «Giornale d'Italia», Roma, 28 febbraio 1915).

([204]) G. GAVAZZENI, *«Commemorazione di Riccardo Zandonai», ... art. cit.,* p. 11.

> «È strano... che dopo quarant'anni, ritornandoci sopra, la mia ammirazione [*per Pascoli*] rimane intatta mentre è scemata in parte quella per il decadente D'Annunzio» ([205]).

La lettera a Nicola d'Atri è del 21 aprile 1942. Prima e dopo gli anni Cinquanta, con un vertice nei saggi diversamente impostati di Francesco Flora e di Gianfranco Contini, in Italia diventerà topos della critica una contrapposizione Pascoli-D'Annunzio. In quel clima, attendere con smisurata intelligenza stilistica, filologica alle visioni microscopiche e a quelle pianamente mitologiche socialistiche «cosmiche», sempre nitide, del Poeta romagnolo, funzionò come obliqua (inconscia, persino?) volontà di svuotare la visione straripante e totale del Poeta abruzzese. Ma a Zandonai, per contrapporre Pascoli a D'Annunzio, sia pure sul filo di un «clima», bastò tornare ai propri giudizi espressi in gioventù ([206]).

Tuttavia, dopo le opposte testimonianze, ci accorgiamo che la posizione dello Zandonai verso D'Annunzio risponde a una tipica condizione di *odi et amo,* dalla quale egli non riuscì mai a liberarsi. Il suo *«amo»* nasceva dal fatto che entrambi insistono dentro a una visione mitica dei valori dell'uomo. Il suo *«odi»* conseguiva dall'altro fatto che i valori umani delle rispettive mitologie erano diversi, e in parte addirittura opposti. È ovvio che la divergenza tra i caratteri naturali, storici, culturali, dell'area trentina e gli analoghi caratteri dell'area abruzzese corrisponde genericamente a una riconosciuta divergenza tra

---

([205]) Da una lettera di R.Z. a N. d'A., Pesaro, 21 aprile 1942, citata in parte da B. CAGNOLI (*op. cit.,* p. 283).

([206]) In una lettera da Sacco del 10 gennaio 1908, indirizzata a Luisa figlia del Maestro Vincenzo Gianferrari (v. *supra,* n. 105), Zandonai contrappone il «magniloquente... simpatico D'Annunzio» alla «semplicità» e al «sentimento» del Pascoli. Cfr. B. CAGNOLI, *op. cit.,* pp. 187-188.

Nord e Sud. Ma il discorso per noi comincia quando la diversità dei caratteri si traduce in diversità creativa. Gianandrea Gavazzeni è sufficientemente esplicito:

> «Zandonai appartiene a quegli artisti che hanno sempre mantenuto un contatto, un legame con l'ambiente della loro nascita, della loro prima formazione, della loro tradizione familiare, spirituale, religiosa, culturale... Contrariamente ad altri artisti che hanno sentito il bisogno di muovere verso altri ambienti, di tuffarsi in mondi e in livelli di vita più mondani, più risonanti, Zandonai ha continuato a frequentare e a ritornare nel suo luogo nativo» ([207])

Ripetutamente incontrato, il sintagma «luogo nativo» acquista ora un peso sapienziale sufficiente a:

> «cavar fuori [*da Zandonai*] tutto quel *quid* di nordicismo che aveva dentro nell'animo, nell'intelligenza, nel sangue, nella sua tradizione montanara, insieme alla mistione di finezza civile, di onestà robusta che è nella cultura, nei caratteri trentini, nelle storie di ardimento e di rustica nobiltà» ([208])

Se questo è un quadro sufficiente a concludere, occorre riconoscere che esso è altresì (a livelli creativi diversi) l'unico punto in cui l'incontro tra D'Annunzio e Zandonai si attua al di sopra dell'*odi et amo,* al di sopra delle divergenze nel mito. Per l'uno e per l'altro, i diversi, opposti 'luoghi nativi', le rispettive 'culle', sono un'indomito nerbo, fondato su valori naturali, remoti. Per l'uno e per l'altro, questi valori ricuperati dal Passato offrono sequenze narrative come modelli da trasferire nell'Arte e nel Presente. Mi riferisco al profeta Geremia raffigurato da Miche-

---

([207]) G. GAVAZZENI, *art. cit.,* p. 6.

([208]) *Ibidem,* p. 14.

langelo nella Cappella Sistina e alla interpretazione sulla propria misura che ne dà il Poeta nel Canto XVII di *Laus Vitae:*

Io vidi in quel veglio lo spirto
del mio suolo natale,
il generator venerando
della mia sostanza più forte,
il testimone solenne
della mia fatica vitale,
il giudice e il custode
futuro della mia morte.

Con il riferimento al proprio «suolo natale», fuori da qualunque sia palpitazione veristica, il D'Annunzio intende mediterraneizzare il testo sacro della problematica visione cristiana, e conclude:

«Uomo» dissi a me «la melode
che ti pregò buona la sorte
nella cuna di rovere,
tu non obliare giammai;
ché in ella è un indomito nerbo...» ([209])

È un fatto che il significato di questi versi vale sia per D'Annunzio sia per Zandonai, e *sufficit* a spiegare perché codeste implicite concordanze fenomenologiche non si siano mai ripetute negli incontri culturalmente sollecitanti e più fragorosi che il D'Annunzio ebbe con altri musicisti.

Abbiamo ascoltato cultori di musica riconoscere con esattezza il «nordicismo» di Riccardo Zandonai. Ora, un poeta tedesco ci offre le imagini che suggellano l'identità culturale di quel suo nordicismo. Heinrich Heine giunto nel suo viaggio «nel

([209]) G. d'ANNUNZIO, *Maia. Laus vitae,* XVII, 7054-7069. Rimando a una qualunque sia edizione Treves, a partire dalla prima del 1903.

Tirolo meridionale dove comincia l'Italia» vede, passando in vettura, da una parte «un gran crocifisso di legno», e dalla parte della casa una «bella filatrice» (*«du schöne Spinnerin an den Marken Italiens»*):

> Ella sedeva nella loggetta e filava, non alla guisa tedesca con la ruota, ma a quel modo immemorabile antico, pel quale la conocchia col lino avvoltole intorno è tenuta ferma sotto il braccio e lo stame filato si fa correre attorno al fuso che penzola libero. Così filavano in Grecia le figliuole dei re, così filano ancora le Parche e le italiane. Ella filava e rideva, ...e io credo ch'ella abbia avvolto il mio cuore al suo filo, mentre la carrozza passava un po' più lenta a causa del largo torrente dell'Eisach»... ([210])

Quel filo nordico, al confine tra terra tedesca e terra italiana, non è troppo diverso dal filo che ha tessuto la partitura musicale della mediterranea *Francesca da Rimini.*

([210]) HEINRICH HEINE, *Werke und Briefe in Zehn Bände, Reisebilder 3,* Aufbau Verlag, Berlin 1961, pp. 221-222. Heine non precisa la località della «bella filatrice. La incontra dopo il passaggio da Sterzing (Vipiteno) e da Brixen (Bressanone), parla di *Weinreben* (le viti) e dell'Eisach (l'Isarco). Si cita dalla traduzione italiana di Ferdinando Palazzi (E. HEINE, *Reisebilder* (Figurine di viaggio), traduzione di FERDINANDO PALAZZI, Parte Seconda, Il viaggio in Italia, seconda edizione, Facchi, Milano, 1920, pp. 35-36. Prima Ediz.: Ancona, Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1914).

TESTIMONIANZE

A) «FRANCESCA DA RIMINI» DI GABRIELE D'ANNUNZIO, 1901

1 – V., A.P., F0.07, nr. 26149, a.
Di G. d'A., s.l. [Versilia] 5 settembre 1901, a Narciso Fontanini [a Viareggio].

Al Signor *Narciso Fontanini*
Camera del Lavoro
Viareggio

Caro Signore,

iersera terminò la sua grande fatica l'operaio della Parola.

Egli è così stanco che è costretto a partire oggi stesso per un luogo di cura.

Parte col rammarico di non poter concorrere all'opera che va compiendo la Camera del Lavoro; e promette di ritornar presto per compensar la mancanza di oggi involontaria.

Saluti cordiali.

Gabriele d'Annunzio
5 sett. 1901 ([1])

([1]) (V. *Catalogo delle lettere di Gabriele d'Annunzio al Vittoriale* vol. I, 1976, Gardone Riviera, p. 338). I biografi fino a Piero Chiara (*op. cit.*, p. 140)., citando di seconda mano, parlano di telegramma in data 4 settembre. Si tratta invece di un autografo di lettera in data 5 settembre probabilmente per un incontro alla Camera del Lavoro di Viareggio. L'episodio rientra pertanto nel clima di «socialismo» che non si era esaurito, anche su un minuto piano biografico, con la campagna elettorale del 30 giugno 1900 quando il D'Annunzio, candidato a Firenze per il partito socialista, non riuscì eletto.

B) D'ANNUNZIO E PUCCINI (1906-1921)

I documenti (Archivi Vittoriale, Ricordi, Puccini) furono solo in parte pubblicati nei citati *Carteggi pucciniani.* Rimandiamo alla nostra ricostruzione (pp. 87-97) dei tre tentativi portati avanti ogni volta da Giacomo Puccini per ottenere un «soggetto» da Gabriele d'Annunzio. Il D'Annunzio acconsentì adddirittura con entusiasmo la prima volta, dopo che il Puccini gli aveva giustificato la richiesta con la volontà di rinnovare i propri schemi melodrammatici e i caratteri della sua musica.

Ecco la successione:

1°) Febbraio - Settembre 1906. Primo tentativo. Rifiuto reciproco. Puccini si incontra a Firenze con il Poeta per avviare la collaborazione. D'Annunzio coinvolge vivamente sia Tito sia Giulio Ricordi. Puccini, letta la trama della *Rosa di Cipro,* la rifiuta perché priva di palpito umano. A sua volta D'Annunzio rifiuta del Musicista, le idee di «raffazzonato» romanticismo e di superato «realismo».

2°) Giugno 1912 - Gennaio 1913. Secondo tentativo. Secondo rifiuto del Musicista. Puccini chiede nuovamente un «soggetto». Si reca ad Arcachon (nov. 1912). D'Annunzio offre *La Crociata degli Innocenti.* Alla fine, Puccini rifiuta l'azione dello Scenario (genn. 1913).

3°) Maggio-Giugno 1913. Terzo tentativo. Questo terzo tentativo non risultò mai sufficientemente chiarito per alcune lacune nei documenti. Puccini si reca a Parigi, alla fine di maggio (1913), anche per incontrarsi con D'Annunzio (qui impegnato con la *Pisanelle* e altresì con la *Francesca* di Riccardo Zandonai). Gli chiede il «soggetto» per un Atto unico (di G.P. a G. d'A., Parigi, 3 giugno 1913, in *Carteggi pucciniani,* op. cit., p. 412). Il Compositore, dopo la rinunzia alla *Crociata* del gennaio di quello stesso anno, comincia a pensare concretamente a un Trittico (op. un Dittico?) di atti unici (di G.P. a Luigi Illica, Milano 9 febbraio 1913,

ibidem, p. 410), uno dei quali vorrebbe dunque affidare a Gabriele d'Annunzio. A Parigi, seguono ulteriori incontri con il Poeta e ulteriori chiarimenti («Come mi sento meglio dopo aver parlato a cuore aperto con te»). Il risultato è che D'Annunzio persuade Puccini a riprendere *La Crociata degli Innocenti.* Il Musicista parte da Parigi direttamente per Monaco di Baviera, per donarsi alcuni giorni di «felicità» con Josi, la Baronessa Josephine von Stängel. Ecco le due testimonianze: «... dammi una scena di grande amore - sarà possibile? in questo soggetto? e soprattuto ogni atto abbia la sua grande emozione da lanciare sul pubblico»... «gli innocenti ti inspirino per me e a Torre aspetterò con grande fiducia e grande ansietà».

Le lettere da Monaco di Baviera fuono pubblicate nei citati *Carteggi* mutile o addirittura non furono pubblicate. Per la prima volta le lettere sono qui offerte integralmente. Ma occorre sottolineare, in questo Secondo-Terzo tentativo pucciniano, un D'Annunzio (a differenza che nel Primo) distaccato e in sostanza privo di fiducia, tanto da insistere per un proprio impossibile testo che giustificherà alla fine il drastico giudizio del Maestro sul «librettista» (cfr. sopra, p. 92). Il Puccini, da anni in crisi di rinnovamento, stava allora incontrando difficoltà con il nuovo titolare della Ricordi, cioè con Tito, il quale gli preferiva apertamente Riccardo Zandonai. In questa situazione, il Maestro lucchese si imbarca tra il 1913 e il 1914, alla vigilia dunque della conflagrazione mondiale, in un breve periodo di scelte «tedesche» destinate poi, in clima di acceso nazionalismo, a dargli qualche noia. In ogni caso, la musica di un'opera-operetta (in italiano: *La Rondine*) per il Karlstheater di Vienna non avrà successo. Sul periodo in questione, v. nei cit. *Carteggi pucciniani* le lettere all'amico viennese Barone Angelo Eisner Eisenhof e le notizie relative (pp. 415-430).

2 – V., A.P. [Epistolari,62], fac simile di a.
Di G. d'A., Pietrasanta 7 agosto 1906, a G.R. [Lévico] ([2]).

Carissimo Commendatore,

in qualche momento della discussione tra me e Giacomo ho molto desiderata la Sua presenza soccorritrice. Il problema che io dovevo risolvere era arduo, in verità: costruire una finzione lirica che non trascendesse le facoltà riconosciute del Maestro né avversasse i caratteri essenziali dell'arte sua, ma le une e gli altri sollevasse per forza d'ispirazione in un aere di poesia pura. E quando dico «poesia pura» non intendo svolazzi di nuvole ma rappresentazione ideale fondata su l'«elemento umano».

Da prima avevo elaborata la leggenda di Parisina, rinnovellandola con l'aiuto delle ricerche storiche e introducendovi una virtù drammatica inaspettata col personaggio di Stella dell'Assassino madre di Ugo d'Este. Erano quattro atti rapidi, quattro quadri diversissimi. Il secondo si svolgeva al santuario di Loreto, che nel quattrocento era senza tempio e senza pompa. Dinanzi alla piccola casa mistica, in fondo a cui riluceva di gemme la nera Vergine scolpita da San Luca nel legno di cedro, divampava la fiamma incestuosa, mentre s'udivano salire dall'Adriatico i canti dei marinai Schiavoni che avevan tratto nelle reti l'idolo pagano, la statua di Venere dimònia.

Giacomo si è un poco sbigottito al pensiero dello *sforzo* necessario a sollevare un tal peso tragico. Il lungo ozio lo ha –

([2]) Lettera inedita. Giulio Ricordi (1840-1912) si trovava a Lévico per la cura delle acque. Cfr. sotto la lettera dello stesso giorno, indirizzata a Giacomo Puccini.

credo – impigrito. Egli mi ha domandato una trama più leggera. Però le figure della mia leggenda gli sono rimaste impresse profondamente: e io penso che il mio lavoro non sarà stato vano. Ritorneremo forse un giorno su l'argomento.

A proposito, conosce Ella la *Parisina* del Donizetti? È ormai dimenticata. Contiene qualche pagina degna dell'eroina e del melodista?

La mia seconda proposta ha avuto assai miglior fortuna. La *novità* nell'elaborazione della vecchia leggenda romantica era stata ottenuta con atteggiamenti inaspettati. Questa medesima sensazione dell'«inedito» è raggiunta nel secondo disegno ancor più pienamente.

Conosce Ella il periodo franco della storia di Cipro? Cipro è nota storicamente dal tempo della dominazione veneta, dal tempo della serenissima Caterina Cornaro. Ma il periodo anteriore, quello dei Lusignani, è infinatamente più commosso e più colorito. Gli ultimi studii su l'Oriente latino, quasi arcani, ci hanno rivelato un mondo meraviglioso. Nelle croniche ignote di Florio Bustron, di Leonzio Machera [*sic, ma:* Leontios Makeiras] dell'Amadi, dello Strambaldi, del Templario di Tyro troviamo una vergine materia tragica che non chiede se non un rivelatore ardente ([3]).

Ho posta dunque la mia favola nell'isola di Cipro, dominata da Nostra Donna e dall'Anadiomene. E mi sembra d'aver trovato elementi lirici e musicali veramente nuovi. L'azione si compone di un Prologo e di tre Episodii. Vedrà il colore del primo Episodio che si svolge nel porto di Famagosta, nel famoso porto che era il più grande e tumultuoso Emporio del Mediterraneo, ove convenivano avidi di lucro e armati di frode i Geno-

---

([3]) Gli autori del D'Annunzio rappresenteranno altrettante fonti della *Pisanelle,* e come tali sono ripetutamente citati in BRUNO LAVAGNINI, *Alle fonti della Pisanelle,* Palumbo, Palermo, 1942.

vesi, i Veneziani, i Catalani, i Provenzali, gli Arabi, i Negri della Nubia, gli Armeni del Caucaso, i Greci di Bisanzio, le più varie stirpi di mercanti di avventurieri e di conquistatori. Vedrà il colore del secondo Episodio che si svolge in un convento di Clarisse, sopra un giardino di cedri e di aranci... Ieri mattina nel dormiveglia udii un divino preludio per questo atto. Era l'alba, e sul mormorio del mare cominciarono i richiami dei galli. Erano due i cantori: uno lanciava un canto appassionato e forte, in sei note; l'altro rispondeva con una voce più chiara le quattro note primitive, il *chicchirichì* tradizionale. E tra l'appello e la risposta si svegliavano a poco a poco tutti i ritmi della restante vita. Era l'isola della Cipride, l'isola di Afrodite che si svegliava nel suo profumo natale, come quando la dea sorgeva dalle schiume del Mare panfilio. Ma, ecco, la campana di Santa Chiara dava le prime squille del mattutino: la salutazione angelica si diffondeva su l'armonia delle cose; i richiami dei galli vigilanti si dileguavano, e la preghiera delle Clarisse toccava i fiori dell'orto chiuso...

Ah, amico mio, se potessi fare la musica dei miei poemi! Peccato ch'Ella sia lontano! Al contatto con uno spirito attivo la creazione si fa più intensa e improvvise «trovate» bàlzano dal cervello acceso.

Per ora il titolo dell'opera è questo: *La Rosa di Cipro.* Non è definitivo; e potrò certo trovarne molti altri da scegliere. Tuttavia questo mi sembra buono: è semplice ed espressivo, e si tiene a mente con facilità. Che ne pensa? Ho già cominciato a versificare il Prologo. Credo che entro il mese avrò pronto il poema; al quale, durante il lavoro del Maestro, farò le modificazioni formali opportune. E del tutto Le manderò una copia completa. Inoltre ai primi di settembre io verrò a Milano; e spero che le circostanze saranno più favorevoli al nostro incontro.

Per le condizioni di compenso stabilite nel nostro contatto non so come regolarmi. Devo rivolgermi alla Casa o al Maestro?

Le sarò grato s' Ella vorrà togliermi d'impaccio.

Ieri ebbi notizie di Ciccio Tosti traditore, che aveva promesso di venire a passare un mese alla Versiliana e s'è fermato a Folkestone. Domanda a grandi grida le romanze. Meriterebbe ch'io gli mandassi sei romanze in lingua squera ([4]).

Ma credo che Tito verrà ad abbrustolirsi su la sabbia tirrena. Io ho già perduta la mia vecchia pelle, come una biscia, e ho già preso un buon colore di bronzo fiorentino.

Mi dia notizie della Sua salute, se ha tempo di scrivermi un rigo.

Le attendo ottime.

Grazie dell'augurio, per me e per Giacomo. Ma cerchi di eccitare il compositore allo *sforzo,* a dare il meglio di sé. Son certo ch'egli potrà fare, su una trama composta con *tutte le sue corde,* musica mirabile.

A rivederci, caro amico. Alessandra Le si ricorda ([5]).

Il Suo

Gabriele D'Annunzio

([4]) Abruzzese di Ortona, amico degli anni romani, Francesco Paolo Tosti (1846-1916) maestro di musica alla Corte d'Inghilterra, alcune delle sue celebrate romanze le compose su versi in italiano e in napoletano di D'Annunzio. «Lingua squera», cioè veneziana; aggettivazione scherzosa del sostantivo dialettale «squero», piccolo cantiere per barche, gondole.

([5]) Alessandra di Rudinì Carlotti (1876-1931), figlia del Marchese Antonio Starabba di Rudinì, siciliano, uomo politico. Le drammatiche appassionate vicende della Marchesa Alessandra, fino al convento e alla presunta santità, sono da integrare nella biografia del Poeta (cfr. LUCY NAPOLI PRIARIO, *Tre abiti bianchi per Alessandra,* Mondadori, Verona [Tip.] 1954; GUGLIELMO GATTI, *Alessandra di Rudinì carmelitana* in «Quaderni dannunziani», XXIV-XXV, Gardone Riviera, 1963, pp. 1348-1359).

3 – R. Di G. d'A., Pietrasanta s.d. [ma: 8 agosto 1906] a T.R. (6).

Mio caro Tito,

quando verrai ti esporrò per qual successione di tentativi io sia giunto finalmente a conciliare le diversità dei due spiriti e dei due stili. Credo che il disegno del poema ti piacerà: l'azione si svolge nella Cipro dei Lusignani, ciò è in un campo vergine, non ancor mietuto da alcuno. Il titolo sarà forse *La Rosa di Cipro:* un prologo e tre episodii.

L'altro disegno – parso troppo ampio e profondo al Maestro – era stato da me composto su quella leggenda di *Parisina* che ti piacque nella mia innovazione. Te ne ricordi? Ne parlammo.

Penso che potremo, o prima o poi, adoperarlo.

Scrissi ieri una lunga lettera a Levico (7). Ho cominciato a versificare; e spero di condurre a termine il poema in questo mese. Le modificazioni di forma saranno fatte quando il Maestro le chiederà. Ma conto su te come soccorritore a superare le consuete *pigrizie.* Dal più bel verso scaturisce la più bella musica. La musica che ha necessità di torcere e di menomare la strofe, non può non avere in sé qualcosa di falso (8). Del resto, io sto componendo con acuto orecchio un poema *cantabile.*

Sono imbarazzato nell'interpretazione del contratto. A chi devo io domandare le rate del compenso? Provvede la Casa,

(6) Lettera inedita, salvo la prima parte (v. *Carteggi pucciniani,* op. cit., p. 324).

(7) V. la precedente lettera al padre di Tito, Giulio Ricordi.

(8) Questo periodo, non irrilevante per il rapporto Parola-Musica secondo Gabriele d'Annunzio, è pubblicato nei citati *Carteggi* scorrettamente tanto da invertirne i significati. Cfr. ora il nostro discorso sulla citazione esatta (pp. 92-93).

per conto del Maestro? Se è così, fa ch'io abbia la prima rata, e magari la seconda – per la zuppa dei miei cani e per la biada dei miei cavalli. La sabbia è *arida,* sotto il solleone.

= Sai nulla, puoi nulla dirmi intorno alla *Figlia di Iorio* aquilana? ([9]). Io ho ricevuto un invito in stile pindarico dalla Città. I giornali annunziano che tu curerai l'allestimento scenico. Il buon Franchetti andrà? Ti prego d'illuminarmi, ché sarebbe strano ch'io andassi solo. Ti confesso che, in questo momento di lavoro, rinunzierei volentieri al martirio glorioso. Attendo sollecitamente la tua risposta. La *prima* sembra stabilita pel giorno 15!

La Versiliana è deliziosa, tra monte mare e selva. Io ho già perduta la mia vecchia pelle.

Avvisami il tuo arrivo – pel movimento degli Ospiti. Deve venire anche Momi da Montecatini.

= Al tempo della *Figlia,* ti consegnai – per la preparazione delle scene dei costumi – i tre bozzetti del Michetti e i piccoli cartoni del De-Karolis. Ti sarò grato se vorrai ritirare con cura gli uni e gli altri e spedirmeli o portarmeli; ché mi son cari.

A rivederci. Donna Alessandra ti saluta. Ti abbraccio.

Gabriel

([9]) Si tratta della recente *Figlia di Iorio,* sul libretto elaborato dal D'Annunzio, per la musica di Alberto Franchetti (1860-1942). L'opera, rappresentata per la prima volta alla Scala di Milano il 29 marzo di quello stesso anno 1906, fu severamente giudicata dalla critica.

Lettere di Giacomo Puccini a Gabriele d'Annunzio

4 – Di G. d'A., «La Versiliana», Pietrasanta in Lucchesia, 7 agosto 1906, a G.P. Boscolungo Abetone ([10]).

Mio caro Giacomo,

stamani nel dormiveglia ho ascoltato un divino preludio al secondo atto della *Rosa di Cipro,* all'episodio del Convento. Era l'alba e sul dolce rombo del mare incominciavano a svegliarsi i riti [*indecifrabile*] della vita diurna. Un gallo ha gettato il suo richiamo, un altro gallo – più lontano – ha risposto. Il primo aveva un grido appassionato e forte, su sei note. Il secondo rispondeva con le quattro note primitive del *chicchirichì,* più pacato, senza impeto ma con certezza. Non ti so dire la profonda commozione musicale che avevo dall'alternarsi di quei due temi su l'armonia dell'alba. Mi ricordavo di certe mattine elleniche nel Golfo di Corinto, quando alla mia nave ancorata giungeva il canto dei galli dall'isola di Ulisse.

Non l'isola petrosa ma l'isola di Afrodite mi sorgeva nel vapore del sonno leggero. Cipro si risvegliava nell'odore dei suoi aranci, dei suoi cedri, dei suoi roseti, come quando per la prima volta la dea generata dalla spuma pose il piede sul lido di Pafo e fece tremare d'amore tutta la terra. I galli cantavano senza tregua, come nei [*indecifrabile*] Veneris. Ed ecco la prima squilla del Mattutino! La campana del convento di Santa Chiara pareva fugare l'incantesimo pagano. Il grido dei galli si affievoliva, si dileguava. La preghiera delle Clarisse saliva a poco a

([10]) Cfr. *Carteggi pucciniani...* op. cit., p. 325. L'autografo del D'Annunzio è deteriorato secondo la notizia del Marchetti nell'*art. cit.* La lettera vien qui recuperata per il necessario collegamento con la precedente inedita lettera a Giulio Ricordi dello stesso giorno (v. sopra).

poco dalla tenebra verso le stelle morenti, si diffondeva nell'orto chiuso, toccava i fiori novelli...

Ah, se potessi comunicarti la musica che ho udito!! Ma son [*indecifrabile*] anche l'udrai quando ascolterai l'alba. Ci sono galli a Boscolungo? Bisogna notare i due temi, il breve e il lungo.

Io ho cominciato a versificare il prologo, e, come prevedevo, i lineamenti e i movimenti della finzione scenica hanno preso rilievo e forza. La *novità* del sapore è divenuta più profonda.

Le «trovate» sorgono a ogni passo. Vedrai.

Ho ricevuto dal sor Giulio un duplice augurio al «capolavoro».

Te lo comunico. Son certo che tu risponderai col fatto.

L'altro giorno, venendo, dimenticasti di rendermi quei tre volumi. Ti prego di non smarrirli. Non sono miei ma della Biblioteca Marucelliana! Pensaci.

E a rivederci. Credo che la *Rosa di Cipro* può restare come titolo definitivo. Non ti sembra? È difficile trovarne uno più semplice, più colorito, e più conveniente al soggetto.

Ricordami alla signora gentile. E comincia a meditare e a trovare. Tendi l'orecchio al canto dei galli.

5 – V., Archivio Generale, I, 6, a.
Di G.P., Monaco s.d. [23.VI.1913?] a G. d'A. [s.b.].

Caro Gabriele

Eccomi arrivato ad una felicità che mi fa tanto bene! Penso a cose di grande poesia e tenerezza - Tu farai il miracolo di abbeverare questa mia anima che da tanto aspetta la polla fresca e sana -

a Torre nel paese che somiglia al tuo d'ora, aspetto con ansia...

Come mi sento meglio dopo aver parlato a cuore aperto con te!

addio caro Gabriele

vogli bene al tuo

Giacomo Puccini

6 – V., A.G., I, 6, a.

Di G.P., [Monaco] [s.d.], a G. d'A. [s.b.].

Caro Gabriele

i suoni che accompagnavano il coro mi perseguitano e il mio cervello li sente - Ho già fatto una lista ma ha la difficoltà d'esser una specie d'orchestra *dans la coulisse* - Armonium trombe con sordini, corni con sordini - voci attraverso specie di pettini e carta, flauti alti e bassi - viole - ocarine - organo di campane, cristalli sfiorati con mano (suono di bicchieri) e altro - altro ancora che non posso definire, ma che sento -

Ma dammi una scena di grande amore – sarà possibile? in questo soggetto? e soprattutto [*sic*] ogni atto abbia la sua grande emozione da lanciare sul pubblico...

Ti scrivo mentre una dolcissima mano mi accarezza i capelli...

Quante cose e belle farei sotto questo fascino!

Scrivimi a Torre del Lago, ma non mi parlare *mai* di Lei

abbraccioti

tuo

Giacomo

7 – V., A.G., I, 6, a.
Di G.P., [Monaco] [s.d.], a G. d'A. [s.b.].

Caro Gabriele,

da questo nido dove la felicità s'affaccia, penso anche a te con grande affetto – rivedo le ore passate ad Arcachon e risento la tua voce dolce e penetrante – ripenso alle tue gentilezze.

Gli innocenti ti inspirino per me e a Torre aspetterò con grande fiducia e grande ansietà.

Quest'angelo ti vuol ringraziare del libro -

Riesig erfreut über Ihr liebenswürdiges Geschenk mit eigenhändiger Unterschrift, danke ich Ihnen vielmals und grüsse Sie, wenn auch vorlaüfig unbekannt, herzlich!

Josi ([11]).

Domani parto per la mia piccola landa -

Ciao con grande affetto

tuo Giacomo

([11]) «Immensamente felice per il Suo gentile regalo con le sue parole autografe, ringrazio moltissimo e saluto di cuore Lei, anche se per ora non La conosco. Josi». Non sappiamo quale dei suoi libri il D'Annunzio avesse inviato a Josi. Era uscita presso Treves la nuova edizione del *Cola di Rienzo* con il «Proemio». La Baronessa Josephine von Stängel [Josi] fu una presenza d'amore di un certo rilievo nella vita di Puccini, dal 1911, e provocò conflitti familiari (CLAUDIO CASINI, *Giacomo Puccini*, Torino, 1978, pp. 362-4).

8 – V., A.G., I, 6, a.
Di G.P., [Viareggio] 28 dicembre 1921, a G. d'A. [Gardone Riviera].

Caro Gabriele!
Auguri fervidi!
Il tuo nuovo libro ha pagine di vibrazione e di sentimento che conquistano e affascinano - ([12]).
con l'antico affetto
abbraccioti

Giacomo Puccini

([12]) Questa lettera è l'ultimo pezzo del carteggio Puccini-D'Annunzio negli Archivi del Vittoriale. Il libro di cui si parla non può essere che il *Notturno,* trionfo editoriale del novembre 1921.

C) D'ANNUNZIO E ZANDONAI (1912-1937)

I triplici carteggi (ai quali aggiungo un telegramma di Giulio Ricordi) sono inediti e ricostruiscono per la prima volta la vicenda di *Francesca da Rimini* tra il Poeta, il Musicista, il Riduttore che insieme è l'Editore. Sistemo in ordine globalmente cronologico i documenti epistolari. Una simile successione è parsa preferibile al parallelismo dei singoli epistolari.

Tito Ricordi (1865-1933) era, nella successione della Casa, Tito II. Carattere difficile (non amalgamò mai con Puccini), i suoi interessi più artistici che affaristici lo portarono dopo il 1919 a rinunziare alla Direzione della Casa. Il suo epistolario, negli Archivi del Vittoriale, ha come argomento *princeps* la riduzione librettistica e la composizione musicale di *Francesca da Rimini.* Su Riccardo Zandonai manca una bibliografia sistematica per la quale invece esisterebbero ormai gli elementi. Per le referenze bibliografiche che interessano il nostro discorso rimando a CLAUDIO LEONARDI, (*L'epistolario...* op. cit., pp. 17-18) e in genere alle «note» del volume, oltre a B. CAGNOLI (*op. cit.*, passim).

Carteggi D'Annunzio - Zandonai - Tito Ricordi

9 – R., di R.Z., Pesaro 27 gennaio 1912, a T.R. [Milano], a.

Caro Commendatore,

la ringrazio delle notizie di Roma delle quali mi compiaccio molto. Sono lieto specialmente che Ella sia riuscito a far cambiare la Cervi Caroli, della quale ho avuto informazioni ottime, e il

Taccani, del quale pure me ne hanno detto tanto bene. Stabilita la scelta degli artisti per l'esito di Conchita mi sento tranquilissimo per quanto la mia fede d'artista sia stata scossa un po' in questi giorni dopo il successo di Isabeau alla Scala!! ([13]) Sono spiacente invece di quanto ella mi scrive circa le trattative di «Rêve». Le assicuro che è con vero dolore che abbandono l'idea di musicare questo delizioso lavoro di Zola. ([14]) Pazienza penseremo ad altro. Ho riletto Francesca di D'Annunzio: è il soggetto eterno che eserciterà sempre un grande fascino sull'anima di un artista. La tragedia di D'Annunzio però, secondo il punto di vista librettistico, avrebbe bisogno di enormi tagli, specialmente in ciò che riguarda la parte politica del soggetto, per lasciare emergere maggiormente il dramma. Lavoro non facile di sfrondatura al quale dovrebbe accingersi lo stesso D'Annunzio.

Fra tre o quattro giorni sarò a Milano e potremo a voce metterci d'accordo tanto per il libretto come per tutto il resto. Ho finito ieri l'istrumentale dell'atto 3° di Melenis. L'opera è adesso completa perché è istrumentato pure il preludio dell'atto 3° che ho fatto per ultimo. È bene che ci mettiamo d'accordo insieme circa le didascalie del lavoro. Per ciò non me ne sono preoccupato affatto istrumentando.

Attendo la riduzione dell'atto 2°.

([13]) L'*Isabeau* (di Mascagni) reduce dal Colon di Buenos Aires, aveva trionfato alla Scala nel gennaio 1912. Lo Zandonai giudicava severamente i tentativi del suo ex-Direttore del Conservatorio di Pesaro di raffinare fuori degli schemi veristici di tipo italiano, la propria musica e i propri soggetti.

([14]) Il *Rêve* (1888) di Emile Zola fa parte del ciclo dei Rougon-Macquart. Il romanzo, di cui è protagonista la pura e sognante Angelica, è considerato il meno «naturalistico» dello scrittore francese. Il compositore Alfred Bruneau (1857-1934) già ne aveva musicato nel 1895 una riduzione melodrammatica, apprezzata dal pubblico e dalla critica.

A rivederci dunque, Caro Commendatore.

Mi ricordi con affettuosa devozione al Suo babbo comm. Giulio e permetta che Le stringa la mano con grande cordialità.

Suo dev.mo
Zandonai

10 – V., A.G. XV, 1,a.
Di T.R., Milano 6 febbraio 1912, a G. d'A. [Arcachon].

Caro Gabriele,

Dal tempo che hai lasciato l'Italia non credo sia giunto sino a te il nome di Riccardo Zandonai, un giovane musicista di grande ingegno che ha diggià dato al nostro teatro lirico due lavori: «Il grillo del focolare» e «Conchita». Il primo lavoro fu rappresentato con lieto successo a Torino, a Genova, a Nizza; «Conchita» si darà presto a Roma dopo un seguito fortunato di repliche al nostro Dal Verme.

Ora lo Zandonai ha terminato un terzo lavoro «Melenis» che si darà l'autunno prossimo al Dal Verme e già pensa a una quarta opera – e questa vorrebbe che fosse «Francesca da Rimini».

Qualunque abbia ad essere la tua decisione al riguardo, io posso dirti che lo Zandonai è uomo degno di mettere in musica il tuo dramma – che io non lo giudico soltanto per quel che ha fatto sin qui ma per quello che io sò [*sic*] che può fare in avvenire.

Riceverai gli spartiti del «Grillo del focolare» e di «Conchita» perché tu possa giudicare il valore del musicista e dell'operista. Mi spiace di non poterti mandare «Melenis», opera di più gran mole, ma non è ancora incisa.

A te il decidere se vuoi, in massima, accordare allo Zandonai il permesso di porre in musica «Francesca da Rimini» – non pensare per ciò all'esperienza tediosa del passato; questa volta non avrai triboli, te lo assicuro.

Se dici di sì, non ci sarà difficile metterci d'accordo sulle condizioni del contratto – ed io e lo Zandonai speriamo e crediamo che tu dirai di sì.

Credimi sempre con inalterato affetto

tuo

Tito Ricordi

11 – V., A.G., XV, 1, T.
Di T.R., Milano 13 febbraio 1912, a G. d'A. [Arcachon].

Mio padre ringrazia et ricambia cordiali saluti. Aspettiamo tua lettera che auguriamo affermativa. Ti abbraccio – Tito

12 – V., A.G. XV, 1, a.
Di T.R., Milano 16 febbraio 1912, a G. d'A. [Arcachon].

Caro Gabriele,

non credo che lo Zandonai si spaventerebbe al pensiero di fare un grande sforzo per mettere in musica la «Rosa di Cipro» perché è un buon lottatore e sa vincere le difficoltà; anzi le ricerca per poterle superare. Ma io lo vedo così preso dalla «Francesca da Rimini» che io non vorrei correre il rischio di

spegnere tanto e bello entusiasmo offrendogli un altro soggetto in cambio. Della «Francesca» abbiamo parlato e discusso tante, tante volte e ogni volta più lo vedevo infocolarsi al pensiero di potere mettersi presto al lavoro. Abbiamo parlato e discusso pure della musica e dell'orchestra che dovrebbe commentare il dramma tuo e mi è sembrato che lo Zandonai veda e senta già quello che dovrà fare. Sarebbe dunque un vero peccato negargli la «Francesca da Rimini».

Io poi ti dico che, con tutto il rispetto dovuto alla principessa Massimo, ho il convincimento che per creare delle opere d'arte, anche brutte, occorrono all'artista due appendici caratteristiche del maschio e che il buon Dio non ha dato alla donna ([15]).

Il tuo impegno verbale non può avere un grande valore, perché la principessa Massimo tace da sì lungo tempo e non può pretendere di riservare a sé il tuo dramma per tutta l'esistenza sua nei diritti concessi dalle Leggi. Ché se pure volesse accampare per sé un diritto, questo non potrebbe essere esclusivo e tu potresti disporre della «Francesca da Rimini» pure a favore dello Zandonai. E non temere che la Francesca virile avrebbe ragione dell'altra muliebre.

Attendi dunque la risposta da Roma, così come io aspetto notizie da te; ma vedrai che questo bisticcio sarà facile risolverlo nel senso da me detto.

Ho voluto rileggere la tua lettera a mio padre a proposito della «Rosa di Cipro» e vi ho scoperto notizie intorno alla «Parisina» da tempo annunciata e non ancora nata ([16]). Ora ti

---

([15]) Negli Archivi del Vittoriale non sono stati finora rintracciati documenti circa una cessione verbale alla Principessa Massimo [?] dei diritti per musicare il testo della *Francesca da Rimini.*

([16]) Da pochi giorni D'Annunzio aveva ceduto a Renzo Sonzogno i diritti per musicare il testo di una *Parisina,* tutta o in gran parte ancora da scrivere. (A.G., LIX, 5. Fondo Casa Musicale Sonzogno).

pregherei di darmene notizie più precise; un altro musicista lo Brüggemann – un italo-tedesco che ha scritto un «Doktor Faust» e una «Gretchen» da Goethe che riceverai – vuole musicare un «Ugo e Parisina» – e se la tela del tuo dramma fosse pronta, avresti difficoltà a mostrargliela? ([17])

Lo Brüggemann è un'altra delle giovani piante promettenti che io coltivo nel giardino di Casa Ricordi – così come a lato dello Brüggemann stanno per sorgere altri virgulti – e io sarei così lieto se il nome tuo si legasse a quello dei più promettenti nostri giovani compositori.

Mio padre è a letto per una lieve indisposizione, una dolorosa conseguenza della terribile operazione alla quale ha dovuto sottostare la primavera scorsa; egli ti invia un cordiale e affettuoso saluto – ed io ti abbraccio con inalterabile amicizia

il tuo
Tito Ricordi

13 – V., A.G., XV, 1, T.
Di T.R., Montecarlo 27 marzo 1912, a G. d'A. [Arcachon].

Non ho più notizie tue e di Francesca. Conchita a Roma trionfo. Leggi giornali. Ti abbraccio - Tito.

([17]) Alfred Brüggemann (1873-1944). Compositore tedesco. Visse a lungo in Italia. Collaboratore della Casa Ricordi. Non si hanno altre notizie del suo *Doktor Faust* e della sua *Gretchen*.

14 – V., A.G., XV, 1, aa.
Di T.R., s.l. s.d., a G. d'A. ([18])

Per la riduzione della Tragedia non credi sarebbe meglio lasciarne la cura prima allo Zandonai? verremmo poi noi due ad Arcachon, o ci potremmo trovare a Parigi, per mostrartela e discuterne con te: dopo la metà d'aprile dovrò trovarmi a Parigi e verso l'istesso tempo lo Zandonai si recherà a Londra sempre per Conchita. Quanto ti propongo mi sembra pratico e spiccio – non avertene a male, caro Gabriele, ma ho sempre pensato che l'economia in un lavoro melodrammatico va lasciata in gran parte al musicista – e come ti dico su quanto avrà fatto lo Zandonai tu farai la tua critica spietata e giusta – e dalla nostra discussione uscirà qualcosa di perfetto, che darà ragione al poeta e al musicista.

Mi spiace che tu abbia buttato nelle braccia di un altro Ugo, che non fosse il mio, la tua *Parisina* – incontrandoci a Parigi mi dirai i tuoi soggetti per musica e sono sicuro troveremo anche il maestro adatto – e forse più di un Maestro, ché molte giovani forze mi pare di avere scovato in questi ultimi tempi.

Scrivimi sempre a Milano - le tue lettere mi seguiranno ove io sarò.

Un abbraccio dal tuo

Tito *Ricordi*

([18]) La ricostruzione, data e testo, di questi frammenti (o abbozzi) non è facile. Privi della parte iniziale, sono stesi su due ff. separati con l'intestazione dell'albergo parigino di Tito Ricordi [Hôtel Westminster]. Non è nemmeno sicuro che si tratti di un'unica lettera e, se lo è, che sia scritta da Parigi. Dai contesti si evince che: a) il D'A. deve aver risposto al precedente telegramma di sollecitazione, dando un consenso scritto per la riduzione di *Francesca da Rimini* (possiamo arguire che il ritardo a rispondere fu giustificato con l'impegno creativo per *Parisina*). b) il D'A. deve avere

15 – V., A.G., XV, 1, T.
Di T.R., Milano 27 aprile 1912, a G. d'A. [Arcachon].

Sarò Paris martedì Hôtel Westminster. Telegrafami quando tu ci sarai. Zandonai è a nostra disposizione. Spero dunque raggiungeremo accordo desiderato ([19]). - Tito

16 – V., A.G., XV, 1, a.
Di T.R., Parigi s.d., a G. d'A. [Parigi].

Mercoledì

Caro Gabriele,

Ho atteso una tua chiamata al telefono per fare colazione con te ieri. Che fai domattina? Se sei libero vuoi colazionare da Ciro con me alla 1? R.S.V.P.

Sii tanto cortese di mandarmi una lettera nella quale dai il permesso a Riccardo Zandonai di mettere in musica il «Vere novo» ([20]).

Tuo aff.to

Tito Ricordi

---

risposto anche alla domanda su *Parisina* avanzata nella lettera del 12 febbraio, precisando l'impegno con Sonzogno. Ugo (d'Este) sarà il protagonista maschile della nuova tragedia dei Malatesti. I frammenti di lettera potrebbero dunque risalire alla prima metà di aprile del 1912.

([19]) L'accordo ormai riguardava unicamente la questione finanziaria.

([20]) La lettera è s.d. e la sua collocazione nel primo incontro parigino per la *Francesca,* a fine aprile senza Zandonai, è ipotetica. *Vere novo* è il

17 – R., Di R.Z., Pesaro 6 maggio 1912, a Ditta G. Ricordi, Milano, a.

Per quanto il mio amico dott. Pizzini mi abbia comunicato che la risoluzione vostra nel sospendere le trattative di Francesca non è dovuto alla mia richiesta fattavi, trovata anzi da voi equa ma bensì alla pretesa esagerata del Poeta, pure non so resistere dal manifestarvi anche per lettera il mio dispiacere profondo nel dover perdere il libretto così forte e interessante sotto ogni punto di vista, al quale io mi sentivo già legato da grande amore e che certamente mi avrebbe ispirato a creare un'opera d'arte bella, completa e sopratutto [*sic*] originale.

Il mio amico mi scrive che la ragione più forte che vi ha spinto a non dar luogo alle richieste del Poeta è stata dettata dal timore di creare dei precedenti dannosi per voi di fronte ai librettisti avvenire. Permettetevi [*sic*] di farvi osservare che il D'Annunzio, tanto in Italia che all'estero, può rappresentare onestamente una di quelle spiccate eccezioni che raramente, purtroppo, si ripeterà [*sic*] anche nel lontano avvenire. Quindi mi pare non sia il caso di parlare di *precedenti* poiché è sperabile che i librettisti dell'avvenire (parlo di librettisti, non di poeti) non saranno tanto imbecilli da non saper misurare il livello dell'altezza raggiunta dal più grande dei poeti nostri.

---

secondo sonetto della serie «Animal triste», con la quale il D'Annunzio inizia la terza e definitiva stesura di *Intermezzo* (Bideri, Napoli, 1894). Stampato per la prima volta nella «Tavola Rotonda» del 10 dicembre 1893, piacque allo Zandonai probabilmente per i suoi motivi «paradisiaci» (in uno stato notturno, cioè lussurioso, il Poeta si vergogna della Primavera). È da presumere che il compositore leggesse il sonetto nell'ediz. Bideri 1894, o più verosimilmente nella *ne varietur* Treves (Milano, 1896). Per la vicenda musicale, v. B. Cagnoli, *op. cit.*, pp. 240-241. Quando Tito chiese l'autorizzazione, è probabile che Zandonai già avesse musicato il testo.

Vorrei poi che la Ditta tenesse conto anche di questo: che i libretti come Francesca sono rari, ben rari! e che nella penuria di soggetti buoni nella quale ci dibattiamo, ben difficilmente si potrà trovarne uno che possa far impallidire nella mia mente il valore della tragedia dannunziana. Pensi la ditta, che io non lavoro di composizione da più di due anni, e che ormai sono giunto a tal punto in cui il desiderio di fare diventa un bisogno, una necessità. Tornare ora da capo nelle ricerche, trovare un buon librettista e ottenerne un lavoro di pregio è cosa lunga e difficile e tale da impensierirmi seriamente!

Ecco perché mi sento profondamente addolorato della perdita di Francesca che io ancora, per molte ragioni, mi ostino a non ritenere irreparabile.

Voglia la Ditta accettare i miei saluti cordiali e rispettosi e credermi il

dev.mo suo

R. Zandonai

18 – V., A.G., XV, 1, T.
Di Giulio R., Milano 21 maggio 1912, a G. D'A. [Arcachon].

Ricevo contratto lietissimo mando un cordiale saluto al nostro poeta - Giulio Ricordi

19 – V., A.G., XV, 1, a.
Di T.R., s.l. [ma: Milano] 14 giugno 1912, a G. d'A. [Arcachon].

Mio caro Gabriele,

Avevo ricevuto la sera prima della ferale notizia una lettera di mio padre in cui mi annunciava di star molto meglio – e quella notte stessa moriva!! La sua morte è stata dolce; si addormentò nel suo letto, dopo di aver passato una lieta serata in famiglia, facendo pure della musica, e non si svegliò più.

Ora io raccolgo l'eredità del suo nome quale Gerente della nostra Ditta e se tale grave pondo non mi spaventa, mi impone però una responsabilità grande e illimitata. Ho da lavorare, caro Gabriele, ho da lavorare... sino a che le forze mi soccorreranno: tanto meglio soffocherò il dolore nel lavoro e cercherò di non essere indegno figlio di tanto padre.

Non mi è possibile di lasciare Milano per ora, né so quando potrò farlo. Ti prego dunque di mandare qui, all'indirizzo dei Signori G. Ricordi e C., il permesso che tu concedi a Riccardo Zandonai per mettere in musica il tuo «Vere novo».

Ti abbraccio tristemente.

Il tuo
Tito Ricordi

20 – V., A.G., XV, 1, a.
Di T.R., Milano 25 luglio 1912, a G. d'A. [Arcachon].

Mio caro Gabriele,

Ti faccio spedire a parte il testo della *Francesca da Rimini* così quale tu l'avevi approvato a Parigi; bada però che mi son permesso di usare ancora delle forbici! E forse questi piccoli

tagli non saranno ancora sufficienti, specialmente dopo che si è deciso di fare un atto solo del 4° e del 5° per il ché l'ultimo atto diverrebbe di assai il più lungo di tutta l'opera. Ti ricorderai che a Parigi promettesti allo Zandonai di condensare in pochi versi, quando il maestro te lo richiedesse, quelle parti di dialogo o di esposizione di fatti che risultassero troppo diluite col commento musicale. Zandonai si è ritirato sui greppi del Tirolo a meditare intorno alla *Francesca* e fors'anco a cominciare il lavoro musicale: egli forse ti scriverà se lo crederà proprio necessario altrimenti ti lascerà in pace al tuo lavoro.

Sono sempre in attesa della tua autorizzazione per il *Vere Novo;* per facilitarti il compito ti unisco un modulo che ti prego di firmare e di rimandarmi se ti va nella forma e nella sostanza.

Cordiali saluti ed augurii dal

tuo affezionatissimo
Tito Ricordi

21 – R., Di R.Z., Lago di Cei (Villa Lagarina) 5 agosto 1912, a T.R. [s.b.], a.

Caro Commendatore, ritornando quassù dopo un piccolo viaggio attraverso l'alto Trentino, ho trovato la sua lettera gentilissima in risposta alla mia del 26 luglio, e la copia di *Francesca* con le ultime sfrondature che Ella ha fatto. Non ho ancora avuto il tempo di consultare le modificazioni da Ella apportate alla tragedia e quindi mi riservo di parlargliene in altra mia benché ho già visto che si tratta di piccolissimi tagli molto opportuni però.

Della Sua lettera del 1° agosto La ringrazio di cuore: sono soddisfatto che Ella condivida certe mie idee circa i modi poco

corretti di certi direttori di compagnie melodrammatiche e mi fa tanto piacere che Ella mi incoraggi a continuare la difficile via artistica da me iniziata. Non ho mai dimenticato che Ella è stato uno dei primi ammiratori sinceri del Grillo e quindi uno dei primi che mi ha spianato la spinosa via della carriera artistica; voglio sperare che anche in avvenire troverò in Lei un sincero amico di idee artistiche e un valido sostenitore della mia arte personale e aristocratica.
Ed ora voglio pregarla di un favore. Avevo deciso di dedicare *Melenis* al mio grande amico Pizzini al quale mi sento legato da un debito di riconoscenza specialmente per le cure paterne che egli ha dedicato a questo mio terzogenito figliuolo. È possibile di farlo? Ho scritto in proposito, oggi, anche all'Albinati suggerendogli le semplicissime parole di dedica da apporre in testa allo spartito. Se l'edizione non è finita io spero che Ella terrà calcolo di questo mio desiderio. E grazie. Mi permetta di stringerle la mano e di inviarle il mio saluto rispettoso e cordialissimo.

Suo aff.mo
R. Zandonai

22 – R., Di G. d'A., Arcachon 13 agosto 1912, a T.R.

Mio caro Tito,
torno all'Eremo dopo un lungo viaggio, e trovo la tua lettera.
Ecco il consenso pel *Vere Novo.*
Le «condensazioni» necessarie le eseguirò quando il maestro me le domanderà. Non vorrei ora fare un lavoro vano. Rispondimi un rigo perché io possa regolarmi.
Rispondendomi, mandami anche l'indirizzo dello Zandonai.

Il tuo
Gabriel

23 – V., A.G., XV, 1, T.
Di T.R., Milano 5 ottobre 1912, a G. d'A. [Parigi].

Sii prudente con Erlanger ([21]) col quale non sono accordo per pretese e perché probabile Zandonai voglia Gioconda. Consiglioti tirare in lungo qualche giorno. Ti abbraccio - Tito

24 – Di G. d'A., Arcachon 2 novembre 1912, a R.Z. [s.b.].

Mio caro Maestro,
dal giorno ch'ebbi il lieto annunzio, squillante come il «buttasella» di Malatestino, penso spesso alla nostra 'Francesca'.
Ha continuato il lavoro? con grande lena?
Quando le sorti mi concederanno di udire almeno qualche frammento?
Se può, mi scriva una parola. E, se ha qualche dubbio o difficoltà nell'interpretazione del testo, non mi risparmi.
Faccio voti per un nostro prossimo incontro.
E le invio, con i miei saluti, i miei più vivi augurii.
Il Suo
Gabriele d'Annunzio ([22])

([21]) Camille Erlanger (1863-1919), musicista francese, aveva chiesto a D'Annunzio il consenso per musicare *La Gioconda*. Non se ne farà poi nulla, ma i contatti proseguirono: lo stesso Tito ricavò a fatica un libretto. L'Erlanger fu operista di un certo successo; epigono di sinfonismo e di wagnerismo, un riscontro con ulteriori soggetti di Zandonai e di D'Annunzio potrebbe apparire non casuale (*Saint-Julien l'Hospitalier*, 1894; *Aphrodite*, 1906 (da P. Louÿs); *La Sorcière*, 1912 (da V. Sardou).

([22]) Autografo perduto. Il testo della lettera è ora disponibile in B.

25 – V., A.G., XV, 1, d.
Di T.R., Milano 19 novembre 1912, a G. d'A. [Arcachon].

Mio carissimo Gabriele,

Giacomo Puccini è ritornato a Milano entusiasta della visita che ti ha fatto ad Arcachon ed in brevi parole mi ha fatto conoscere la trama della tua *Crociata degli Innocenti:* mi auguro di ricevere presto da te la tela del libretto e mi auguro ancor più che Puccini si mantenga nelle medesime disposizioni d'animo e la voglia mettere in musica. A me sembra che dalla vostra collaborazione debba uscire un lavoro perfetto e per quanto riguarda il Puccini, nuovo, anzi nuovissimo, perché lo allontanerebbe dai soliti drammi o drammacci umani che lo hanno ispirato sino ad oggi.

Le prove della *Melenis* (che ha avuto pieno successo giorni fa al Dal Verme) ed altri affari molto urgenti mi hanno impedito di dedicarmi allo studio della tua *Gioconda;* mi ci son messo da ieri, ma ti confesso che il lavoro di riduzione mi sembra assai difficile e grave. In principio credevo che fosse necessario ridurre il dramma in tre atti, ma ripensando meglio alla chiusa del primo mi son convinto della necessità di quella scena tra marito e moglie che certamente potrà ispirare al maestro della musica assai penetrante. Io continuerò a tartassare il tuo dramma e siccome verso il 5 di Dicembre dovrò venire a Parigi, se avrò compiuto lo scempio della *Gioconda,* mi sembra sarebbe bene che ci trovassimo con Camille Erlanger per approvare disapprovare e cambiare quello che io mi sarò permesso di compiere.

CAGNOLI, *op. cit.*, pp. 59-60. Pubblicata per la prima volta da Ales-Ten. [?], *Un maestro trentino: Riccardo Zandonai,* in «Noi e il mondo», a. VIII, nr. 6, Roma, giugno 1918, p. 396.

Come ti ho telegrafato tempo fa lo Zandonai ha ultimato il primo atto della *Francesca* che mi sembra davvero una cosa mirabile; ora egli va a ritirarsi per qualche tempo fra gli alti monti del Trentino per incominciare e finire il secondo atto. Io penso che verso la fine d'anno o i primi di gennaio egli avrà finito tale lavoro ed allora verremo a trovarti ad Arcachon per farti udire quanto egli avrà fatto. Se lo Zandonai prosegue come ha cominciato, sta pur certo che colla tua *Francesca* egli sorprenderà il mondo.

Al piacere di presto vederti ed abbracciarti, credimi sempre

Il tuo affezionatissimo
Tito Ricordi

Perdonami se ti scrivo a macchina, da un po' di tempo sono ripreso da un'antica mania, la fobia dello scrivere!

26 – R., Di G. d'A., Arcachon 25 novembre 1912, a T.R. [Milano], a. ([23])

Mio caro Tito,

m'ero messo anch'io alla riduzione della *Gioconda,* su le insistenze di Camillo Erlanger, per terminarla entro il mese. Interrompo il lavoro sanguinoso, ora che tu mi scrivi la buona notizia. E mi troverò a Parigi quando mi telegraferai (un paio di giorni *prima,* se puoi) il tuo arrivo. Credo che anche questa volta ci troveremo d'accordo: e cominciamo già con l'accordarci nel conservare la scena patetica che chiude il primo atto.

Ti ringrazio novamente della prontezza cesarea con cui mi facesti avere quel che domandavo. Ora ho bisogno del resto, e ci contavo per la fine del mese.

Ho dovuto – per passare l'inverno qui, nella villa di Saint-Dominique – far eseguire opere di difesa inevitabili contro il vento di nord-ovest. Ho tenuto operai per parecchie settimane. Ed è venuto il giorno dei conti, ahimè, in un paese dove l'erba «credenza» è sconosciuta, ché nella sabbia non attecchisce.

Quando avrò preso conoscenza del tuo disegno, eseguirò le risarciture e comporrò – se convenga – i pezzi nuovi senza ritardo, come feci per la *Francesca.* Ho già, pel primo atto, accentuato qua e là i ritmi.

Puoi dunque versare all'amico Barduzzi la somma intera ([24]). In caso di difficoltà improbabile - versagli almeno la metà. E grazie infinite.

Le notizie che mi dai, della *Francesca* mi riempiono di gioia e di aspettazione. Giacomo fu qui, e mi parve sinceramente desideroso di rinnovarsi e di tentare uno sforzo insolito. Il soggetto de *La Crociata degli Innocenti* è singolarissimo, pieno di forza patetica, di contrasti appassionati, di sogni e di purità.

È un vero e proprio *Mistero.* E desidero conservargli questo titolo.

Mi metto a stendere lo «scenario» particolareggiato. Credo aver risoluto qualche dubbio di tecnica, qua e là.

Come debbo regolarmi per il contratto? Spero che questa volta non rimarrà «lettera morta» come l'altro.

È qui Clemente Origo ([25]). Abbiamo parlato di te iersera. Mi

---

([23]) La lettera è inedita, salvo lo stralcio sulla *Crociata degli Innocenti* pubblicato in *Carteggi pucciniani,* op. cit., pp. 405-6.

([24]) Leopoldo Barduzzi (1878-1952) avvocato, a partire dal 1911, cioè dalla liquidazione della Capponcina, fu il consigliere per le questioni legali e finanziarie del Poeta; il quale, nel 1937, lo nominò, con Gian Carlo Maroni, suo esecutore testamentario.

([25]) Clemente Origo, marchese (Roma, 1855 - Firenze, 1921). Lasciò la carriera militare per dedicarsi al disegno e alla scultura. Fu molto amico di D'Annunzio, che scrisse di lui (*La risurrezione del Centauro,* datato: aprile 1907).

prega di salutarti. Egli spera di vederti a Milano, fra pochi giorni. È addirittura *estatico* davanti alla bellezza delle grandi Dune.

Che festa, quando verrai! Il viaggio, da Parigi, è così comodo e breve.

A rivederci. M'avevi promesso la raccolta delle *Sonate* di Scarlatti. Mandamele per strenna.

25 nov. 1912

Il tuo
Gabriele

27 – V., A.G., XV, 1, T.
Di T.R., Milano 28 novembre 1912, a G. d'A. [Arcachon].

Consegnai oggi cinquemila avvocato Barduzzi. Ti abbraccio - Tito

28 – V., A.G., XV, 1, T.
Di T.R., Milano 30 novembre 1912, a G. d'A. [Arcachon].

Sarò a Parigi giorno cinque. Abbraccioti. Tito

29 – V., A.G., XV, 1, T.
Di T.R., Milano 3 dicembre 1912, a G. d'A. [Arcachon].

Udito metà Atto primo *Francesca*. Stupendo meraviglioso. Evviva Gabriele evviva Zandonai. Tito

30 – V., A.G., XV, 1, a.
Di T.R., s.l. [ma: Milano] 4 gennaio 1913, a G. d'A. [Arcachon].

Caro Gabriele,

L'unico modo per iniziare un lavoro proficuo per «La Crociata degli Innocenti» è che tu spedisca al Puccini la tela completa del dramma. Per ora io non posso offrirti il contratto definitivo e concreto, ma spero di poterlo fare quando il Puccini avrà letto la tela tua e si sarà messo d'accordo con te su questa prima parte del tuo lavoro e sul libretto definitivo. Intanto io potrei versarti la somma di 5000 lire da valutare nel contratto definitivo che tu faresti colla mia Casa per «La Crociata degli Innocenti», ché se malauguratamente questo tuo nuovo dramma non fosse da essere posto in musica né dal Puccini, né da altro dei maestri ricordiani, quella somma a te versata lo sarebbe solo a titolo d'indennizzo per la tela.

Credi, caro Gabriele, che se non si fa così non ne verremo a capo di nulla. Auguro che tu accetti la mia proposta e che presto – molto presto – il Puccini riceva la trama del libretto.

Affettuosi auguri e un abbraccio.

dal tuo

Tito Ricordi

31 – V., A.G., XV, 1, T.
Di T.R., Milano 13 gennaio 1913, a G. d'A. [Arcachon].

Ricevesti mia lettera quattro gennaio? Cosa decidi? Ti abbraccio - Tito

32 – V., A.G., XV, 1, T.
Di T.R., Milano 14 gennaio 1913, a G. d'A. [Arcachon].

Siamo in attesa tuo invio che spero non tarderà. Abbraccioti - Tito

33 – V., A.G., XV, 1, T.
Di T.R., Milano 16 gennaio 1913, a G. d'A. [Arcachon].

Giacomo a Milano aspetta con me ansioso arrivo tua manna. Ti abbraccio - Tito

34 – V., A.G., XV, 1, T.
Di T.R., Milano 21 gennaio 1913, a G. d'A. [Arcachon].

Ricevuto primo che consegnai subito Puccini. Attendo altri tre atti. Ti abbraccio - Tito

35 – V., A.G., XV, 1, a.
Di T.R., Milano 27 gennaio 1913, a G. d'A. [Arcachon].

Mio caro Gabriele,

Puccini ha letto e ti ha scritto e mi ha fatto leggere la sua lettera; io pure mi sento in dovere di dirti qualcosa a proposito de «La Crociata degli Innocenti» e cercherò d'essere breve e chiaro ([26])

Ti rammenti quando ci siam visti a Parigi, dei tuoi dubbi sugli intendimenti del Puccini e della tua tema, che il maestro volesse constringerti a fare *la strofetta* banale e solita? E delle mie assicurazioni contrarie perché, avendo parlato più e più volte col Puccini di questa «Crociata» mi ero fatto il convincimento che *questa volta* – il Maestro voleva mettersi su una strada nova e intentata ancora.

Ora lasciami dirti francamente che mandando questa tela tu non hai creduto alle mie parole e tanto meno hai creduto al sogno che aveva pervaso il Puccini al pensiero di mettere in musica un dramma tuo intessuto sulla storia tragica e dolorosa dei Crociati innocenti.

E non dico altro, perché già mi dolora di aver dovuto scriverti quello che ti ho scritto. Non adirarti per la mia franchezza e credimi sempre

il tuo aff.o
Tito Ricordi

([26]) La lettera di Puccini è pubblicata in *Carteggi pucciniani*, op. cit., p. 409 (Milano, 26 gennaio 1913).

36 – V., A.G., XV, 1, a.
Di T.R., [s.l., ma: Parigi] 18 maggio 1913, a G. d'A. [Arcachon].

Caro Gabriele,

sono ancora in attesa di Antongini - ma in ogni modo per me e per Zandonai quello che potrà dirmi conta poco ([27]). La cosa importante è che «Francesca» possa essere finita presto per non perdere l'occasione eccezionale di farla rappresentare al Metropolitan con Toscanini, Caruso, Amato, la Farras, ecc.

Ordunque Zandonai è giunto a tal punto del terzo atto che gli occorre l'ausilio tuo per proseguire. Tu devi avere presso di te il libretto da me ridotto - su quello troverai il punto. Ed è l'unico in tutto il lavoro – nel quale Zandonai vorrebbe un cambiamento – e sarebbe nelle scene d'amore fra Paolo e Francesca.

Laddove Paolo comincia: Perché volete voi ch'io rinnovi nel cuore la miseria di mia vita? Zandonai chiederebbe un brano lirico che si prestasse a un volo musicale e che dovrebbe collegarsi poi colla domanda di Francesca: Voi piangevate? Dieci, dodici, quindici versi basterebbero. Per questo e perché tu udissi la musica magnifica di Francesca io desideravo che tu venissi a Parigi, ora. Quale ragione ti impedisce di lasciare Arcachon? Lo ignoro – ma sia essa profonda o futile ti prego di venire qui – e presto – ché io debbo far ritorno a Milano. Se non vieni

([27]) Tom Antongini (1877-1967) fu del Poeta, editore nel 1905, poi segretario, amico, uomo di ogni fiducia, secondo uno stile di mondo: fedele e insieme cinico, sincero, distaccato, ironico. Sono noti i suoi brillanti libri biografici su D'Annunzio: *Vita segreta di Gabriele D'Annunzio,* [Verona], 1938; *D'Annunzio anedottico,* [Verona], 1953[4]; *Quarant'anni con Gabriele d'Annunzio,* [Verona], 1957.

qui, vedi di mandarmi subito i versi richiesti da Zandonai. Con questi egli potrà ultimare in tempo utile «Francesca» - dico in tempo utile pel Metropolitan.

E il povero Erlanger che aspetta la «Gioconda». Che cosa gli dico? Che cosa gli prometto? Il mio modesto lavoro l'ho compiuto da tempo - toccherebbe a te di completarlo come avevi promesso.

Di più non dico – spero vederti qui a Parigi – Godrai nell'udire il commento musicale perfetto e completo che Zandonai ha saputo fare di «Francesca»? Credo di sì – vieni dunque – Ti abbraccio. Tito

37 – V., A.G. XV, 1, a.
Di T.R., [s.l. ma: Parigi] s.d., a G. d'A. [Arcachon].

Caro Gabriele,

sei atteso come il messia - ma ti avverto che il tuo popolo è stanco di aspettare e che se non gli appari subito ti pianterà in asso.

Ormai Zandonai è qui da dieci giorni – dieci giorni perduti pel suo lavoro – e se «Francesca» deve essere pronta per New-York non c'è più tempo da sciupare.

Fatti vivo dunque e presto.

Appena arrivi chiamami al telefono - qui o 18 rue de la Pepinière presso G. Ricordi e C.

Tito

38 – V., A.G., XV, 1, a.
Di T.R., [s.l., ma: Parigi] s.d., a G. d'A. [Parigi].

Caro Gabriel,
ho telefonato ieri, ma tu eri assente - Zandonai parte domani - Non credo che verremo a teatro. Penelope ci ha deliziati una volta e basta ([28]). Manda i versi oppure telefona al Westminster per farci sapere quando potremmo venire da te.

Il tuo
Tito Ricordi

39 – V., A.G., XV, 1, T.
Di T.R., Milano 12 giugno 1913, a G. d'A. [Parigi].

Esulto pel tuo trionfo che è trionfo della nostra arte italiana della nostra razza rinnovellata ([29]). Ti abbraccio. Tito Ricordi

([28]) Si tratta del «poème lyrique» in tre atti *Pénélope* del compositore francese Gabriel Fauré (1845-1924) che dopo la prima di Montecarlo (4 marzo 1913) si replicava dal 10 maggio ai Champs-Elysées di Parigi.

([29]) Si riferisce alla prima rappresentazione di *La Pisanelle* (ex *Rosa di Cipro*) con musiche di scena di Ildebrando Pizzetti, allo Châtelet di Parigi, il 12 giugno 1913. L'esito fu il contrario di un «trionfo». Si noti che Tito Ricordi invia il telegramma «trionfale» da Milano il 12 giugno (ripetuto peraltro otto giorni dopo), e però prima di sapere l'esito della serata.

40 – R., di R.Z., Figino 17 giugno 1913, a T.R. [Milano?], a.

Carissimo sig. Tito - grazie della vostra lettera gentilissima con la quale mi avete risparmiato un paio di giorni di bagno turco nella vostra Milano - Il 3° atto di Francesca è compiuto ed io ho l'impressione di aver musicato della tragedia d'Annunziana *[sic]*, la parte più difficile e pericolosa. Da un paio di giorni penso già alla 1ª scena dell'atto IV ma finora nulla ho fissato della parte musicale. Tuttavia se la vostra chiamata, che io aspetto, non sarà troppo vicina, ho speranza di prepararvi la piccola sorpresa che desiderate. Ho saputo indirettamente da Lusardi che Francesca è già fissata per Torino. E dei teatri d'America quali novità?

Spero di rivedervi presto ed intanto vi mando i saluti di tutti e vi stringo la mano.

aff.mo vostro
Zandonai

41 – V., A.G., XV, 1, T.
Di T.R., Milano 20 giugno 1913, a G. d'A. [Parigi].

Purtroppo non verrò. Gradisci i miei più sinceri auguri pel trionfo della Pisanella. Se Russell ci darà esecutori promessi credo sarà possibile intenderci per Boston. Ti abbraccio.

Tito Ricordi

42 – V., A.G., XV, 1, T.
Milano 24 giugno 1913, G. d'A. [Parigi].

Sarò a Parigi tra pochi giorni. Pregoti aspettare mio arrivo. Ci metteremo certamente d'accordo. Ti abbraccio. - Tito Ricordi

43 – V., A.G., XV, 1, a.
Di T.R., Parigi s.d. [ma: 30 giugno 1913], a G. d'A. [Parigi].

Caro Gabriele,
se non mi mandi un contr'ordine sarò da te domani alle ore 16. Abbiamo da chiacchierare parecchio!! Zandonai ha finito l'atto 3° = magnifico.

Tuo Tito

44 – V., A.G., XV, 1, a.
Di T.R., Parigi s.d. [ma: 5 luglio 1913], a G. d'A. [Parigi].

Caro Gabriele,
ti prego di mandare 18 rue de la Pepinière la ricevuta dei 5.000 f.chi che ti furono pagati il 30 dello scorso maggio.

Scrivi al Barduzzi perché ottenga subito dal d'Ambrosio la dichiarazione per *Francesca* ([30]).

Arrivederci.

Il tuo aff.o Tito Ricordi

45 – R., Di G. d'A., [Parigi] [s.d.], a T.R. [Parigi].

Mio caro Tito,

ho potuto ottenere per te un appuntamento da Edmond Rostand ([31]) – oggi, rue d'Astorg, 17 – *alle due e ½*. Non mancare. Egli è ben disposto, in generale.

In caso di difficoltà, telefonagli. Ma ti consiglio di non perdere l'occasione oggi.

Io resto in casa a lavorare tutto il giorno.

Ti accludo la ricevuta.

Il tuo
Gabriele

([30]) È da presumere che il torinese Arturo Ambrosio, che fu in Italia il primo industriale della produzione cinematografica, intendesse prenotare i diritti per *Francesca da Rimini* nel testo librettistico. La Società Anonima Ambrosio Film (1908), proprio a cominciare dal 1913, aveva fatto un vero salto di qualità e di quantità nella propria organizzazione produttiva. Vi funzionava, tra altro, un qualificato ufficio-soggetti.

([31]) Ai nomi di Edmond e della moglie Rosemonde Rostand negli Archivi del Vittoriale c'è un esiguo cerimonioso carteggio. (A.G., XVI, 4).

46 – V., A.G., XV, 1, a.
Di T.R., Parigi [s.d.], a G. d'A. [Parigi].

Caro Gabriele,

ho veduto Rostand – pel momento non c'è nulla da fare – forse più tardi – in ogni modo: grazie per la presentazione.

Erlanger aspetta... ed io pure - ti prego di non mancare alla parola data.

Hai scritto a Barduzzi? Vorrei che venerdì, ritornando a Milano la faccenda De Ambrosio fosse ben chiarita e decisa.

Zandonai ha finito la prima parte dell'ultimo atto – e pare bene – dunque benone!

Ti abbraccia
il tuo aff.to

Tito Ricordi

47 – V., A.G., XV, 1, T.
Di T.R., Milano 12 luglio 1913, a G. d'A. [Parigi].

Pregoti telegrafarmi quale dizione mettere libretto *Francesca* per unire mio nome modesto tuo glorioso - Ave Tito Ricordi

48 – R., Di R.Z., Sacco 9 ottobre 1913, a T.R. [Milano], a.

Carissimo signor Tito - riconosco che una mia scappata a Parigi non è del tutto inutile e accetto quindi l'invito Suo gentile e

quello di Caplet ([32]). Però, ammesso che in questi mesi il mio tempo è assai prezioso non le sembrerebbe utile di precedermi Ella a Parigi per fissare il giorno e l'ora di questi ritrovi con gli artisti e il M° Caplet? Ella mi eviterebbe così di perdere qualche giornata inutilmente e anche di annoiarmi... ammesso che Parigi stranamente mi annoia...

Io capiterei a Milano martedì o mercoledì e attenderei un suo telegramma dopo il quale partirei immediatamente. A Milano continuerei il mio lavoro di istrumentale e comincerei a far conoscere l'opera al M° Panizza ([33]).

Che gliene pare?

La ringrazio ora del suo telegramma affettuoso dell'altro giorno che mi fa fatto tanto piacere. Sono lieto poi che la Casa lavori alacremente per la preparazione del materiale di Francesca. Oggi ho spedito i due primi fascicoli dell'atto 1° che comprendono tutta la scenetta delle donne e in un altro plico a parte il mio manoscritto del 2° e 3° atto dell'opera. Le parti di Francesca e Paolo non hanno subìto modificazioni, soltanto nel manoscritto mancheranno delle indicazioni riguardanti i tempi che di solito io fisso senz'altro in partitura.

Attendo, caro signor Tito, una sua risposta ma in ogni modo spero di vederla prima che Ella parta per Parigi: e chissà che non riusciamo a metterci d'accordo anche per il famoso finale dell'opera al quale finora non ho pensato affatto.

([32]) André Caplet (1878-1925) direttore d'orchestra e compositore francese, d'ispirazione cattolica. Diresse la favolosa «première» del *Martyre de Saint-Sébastien* allo Châtelet di Parigi. La necessità di un suo incontro con Zandonai potrebbe essere motivata dalla messa in scena (mai realizzata) di un'opera del Maestro. Quale?

([33]) Ettore Panizza (1875-1967), direttore d'orchestra e compositore italo-argentino (già aveva diretto le prime esecuzioni di *Conchita* 1911 e di *Melenis* 1912). Terrà a battesimo anche *Francesca da Rimini* (Teatro Regio, Torino, 19 febbraio 1914).

La prego di fare i miei saluti ossequiosi alla Sua mamma e a tutta la sua famiglia. E mi permetto di stringerle la mano come un amico veramente devoto e affezionato.

Suo
Zandonai

Nella partitura dell'atto 3° temo di aver dimenticato di fissare quando cala la tela alla fine dell'atto. Vorrebbe Ella rimediare alla probabile dimenticanza? Grazie.

49 – V., A.G., XCII, 4, T.
Di R.Z., Torino 18 febbraio 1914, a G. d'A. [Parigi].

Attendendo serenamente battesimo opera nostra penso con gratitudine profonda a voi cui debbo la gioia più pura e intensa del mio lavoro. Auguromi che pubblico torinese attraverso mia sincera modesta atmosfera musicale comprenda interamente l'anima grande del più grande Poeta nostro ([34]) = Zandonai

([34]) L'inverno 1913-1914 fu per il D'Annunzio piuttosto parigino e mondano. Il telegramma dello Zandonai, alla vigilia della «prima» torinese di *Francesca,* giunse nei giorni in cui il Poeta si trovava in Inghilterra, con donne e levrieri, per le corse dei cani alla Waterloo Cup di Altcar (v. *Taccuini,* a cura di Enrica Bianchetti e Roberto Forcella, [Verona], 1976), pp. 621-650, Taccuini LXIV, LXV, LXXVI.

50 – V., A.G., XV, 1, T.
Di T.R., Roma 11 marzo 1915, a G. d'A., [Parigi].

Francesca énorme succès Costanzi ([35]). Donne moi tes nouvelles. Souhaits - Tito Ricordi.

51 – V., A.G., XV, 1, a.
Di T.R., Milano 9 aprile 1915, a G. d'A. [Arcachon].

Carissimo D'Annunzio,

Rispondo subito al tuo telegramma di ieri che mi fu recapitato solo stamattina.

Le condizioni che ti offro per la «Nave» sono identiche a quelle di «Francesca» perché dati i termini dei contratti generici che ho con compositori italiani non posso offrirtene di migliori.

Sono poi oltremodo spiacente che tu non voglia riconoscere che se la «Francesca» non ha dato sino ad ora dei brillanti risultati questo si deve, non già ai demeriti dell'opera dello Zandonai, ma bensì alla guerra che – se non sbaglio – sta insanguinando e spolpando il mondo intero. Eppure malgrado questa maligna stella sotto la quale è nata «Francesca» si è data quest'inverno in tre teatri italiani con enorme successo di critica e di pubblico - a Roma siamo alla decima replica con teatri

([35]) A Roma (Teatro Costanzi), la *Francesca da Rimini* fu data la prima volta il 10 marzo 1915.

pieni e sarà l'opera che chiuderà la stagione. A Buenos-Ayres il Colon si aprirà colla «Francesca» - e la «Francesca» si darà quest'inverno alla Scala e al Metropolitan, oltre ad altri teatri minori,... se saremo in pace col resto del mondo.

Non voglio essere indiscreto e non ti chiedo quanto ti hanno fruttato fin qui «Parisina» e «Fedra» - ma ti propongo un affare: io ti verserò 10.000 lire se per la fine del 1918 «Francesca» non avrà fruttato come diritti di rappresentazione più che «Parisina» e «Fedra» unite assieme.

Infine ti farò osservare che il compositore che ti offro per la «Nave» non sarà un innovatore, non sarà capace di risalire alle fonti pure della nostra antica musica (!?), ma scriverà della buona musica che piacerà al pubblico ([36]). Quod est in votis.

Carissimo Gabriele, io spero ed auguro che vorrai ancora affidare un tuo lavoro alla mia casa ed a me - vedrai che faremo un buon affare tutti e due.

Stai bene, ora? mandami un rigo con un bel sì e colle notizie preziose della tua salute.

Ti abbraccia l'aff.mo tuo

Rito Ricordi

([36]) Italo Montemezzi (1875-1952), compositore veronese del vivaio ricordiano. Tito Ricordi propone a D'Annunzio un altro musicista fuori dei canoni veristici, i cui caratteri di wagnerismo (tardivo e non originale), tuttavia si accostano ad alcune scelte di Riccardo Zandonai.

52 – V., A.G., XV, 1, a.
Di T.R., Milano 21 aprile 1915, a G. d'A. [Arcachon].

Carissimo Gabriele,

Attendo ancora la tua lettera che mi annunciasti per telegramma il giorno 15 - oggi debbo partire per Roma e non tardo più oltre a scriverti.

E prima di tutto ti voglio dire quanto io sia lieto che tu abbia accettato la collaborazione del Montemezzi: ho grande fiducia in questo maestro e vedrai che anche questa volta il mio fiuto di cane da tartufi non mi tradirà.

Quell'*anche questa volta* è rivolto, come ben capisci, alla «Francesca» e allo Zandonai coi quali sei stato tanto ingiusto - lascia calmare questa bufera che tutto ha travolto pel momento e vedrai quale cammino trionfale percorrerà la tua «Francesca» colle musiche del maestro irredento.

Ed ora mi debbo fare piccino ed umile, debbo smettere il tono forte e altisonante per confessarti, con non poca trepidazione, che lo scempio già da me compiuto sul corpo divinamente bello della tua «Francesca» ho osato ripetere intorno alla costruzione salda e maestosa della tua Nave - e che ho lavorato con l'accetta peggio che un Barbaro, peggio che un Iconoclasta!! Io ti mando la riduzione da me fatta e ti posso dire che, qualunque sia il giudizio che tu ne darai, l'ho eseguita con una febbre d'entusiasmo che non ebbi nemmeno per la Francesca. Da tempo io pensavo alla Nave come libretto lirico, ma tutte le volte che mi accinsi al lavoro di riduzione fui sgomento dalle difficoltà che mi si paravano innanzi e abbandonavo l'idea di venirne a capo. Ora, in quest'ora di cimento per la nostra patria, di tensione d'animi e di nervi tutti rivolti a Oriente, di aspettativa pei nuovi destini d'Italia, l'entusiasmo mio ha forse supplito alla mia pochezza... e ho tartassato la tua Nave grande!!

Recito contrito il *mea culpa,* ma attendo da te la remissione del mio peccato, anche se dovrò soffrire da te delle penitenze amare.

Verrai allo scoglio di Quarto? ([37]) se fosse vero ci andrei per abbracciarti e per acclamarti.

Credimi sempre
il tuo aff.
Tito Ricordi

53 – Di G. d'A., Fiume 22 dicembre 1919, a R.Z. [Trieste]. ([38])

Mio caro Zandonai,

Le mando un saluto fiumano e lo affido a buoni italiani di California, che mi portano un'immagine consolatrice della patria lontana.

So quale accoglienza abbia fatto la nostra Trieste alla bella opera Sua; e mi rammarico di non poter venire al teatro se non con un'auto blindata, che è un veicolo incomodo e forse pericoloso.

([37]) Alla data della lettera (21 aprile), la notizia che il Poeta sarebbe rientrato dal quinquennale «esilio» di Francia per pronunciare a Quarto il cinque maggio, un discorso commemorativo dell'imbarco dei «mille» garibaldini, e far così precipitare l'intervento dell'Italia nella guerra in atto, era da alcuni giorni di dominio pubblico. Tito Ricordi gli chiede conferma. Ad Arcachon, il D'Annunzio si era a recato per l'ultima volta a fare i bagagli e a stendere il testo del discorso.

([38]) Autografo perduto. La lettera fu pubblicata per la prima volta in V. Bonajuti T., *op. cit.,* pp. 98-99. Ora, anche in B. Cagnoli, *op. cit.,* p. 66.

Si ricorda della nostra sera parigina, quando Ella mi fece conoscere le prime scene?

Quanti eventi da quell'ora e quanti drammi senza musica!

Siamo qui. Passiamo di pena in pena e non disperiamo mai. Ho qui meco grandi compagni della nostra Trento, primo fra tutti il figliuolo di Cesare Battisti.

Si abbia un abbraccio dal Suo

Gabriele d'Annunzio
Fiume d'Italia, 22 dicembre 1919 ([39])

54 – Di R.Z., Pesaro 26 novembre 1920, a L.L. [Sacco], a.

Carissimo Lino,

omissis

Sai che D'Annunzio mi ha scritto da Fiume per dirmi che desidera tanto di udire colà le melodie di Francesca; e mi ha mandato come pegno un pugnaletto d'oro, ricordo degli arditi

([39]) Gabriele D'Annunzio, prima «Comandante» poi «Reggente», occupò la città di Fiume con i suoi «legionari» dal 12 settembre 1919 al 18 gennaio 1921. La lettera al Maestro Zandonai in data 22 dicembre 1919 cade in un momento di tensione militare politica per la rottura delle trattative con il generale Pietro Badoglio (cfr. *Il Carteggio fra Badoglio e D'Annunzio* a cura di EMILIO MARIANO in «Quaderni dannunziani», IV-V, Gardone Riviera 1957 pp. 5-46). Il D'Annunzio aveva saputo che il 14 dicembre 1919 *Francesca da Rimini,* diretta dall'Autore, aveva trionfato al Teatro Verdi della vicina Trieste.

di Fiume *ribelle?* Credo che Francesca si potrà fare colà nel prossimo febbraio ([40]).

55 – V., A.G., XCII, 4, T.
Di R.Z., Pesaro 26 settembre 1937, a G. d'A. [Gardone Riviera].

Attraverso il ricordo di una lontana felice collaborazione spirituale, il musico di Francesca amico fedele et devoto, anche nel suo apparente oblio, invia al nuovo Presidente dell'Accademia d'Italia il più affettuoso evviva et il fervido augurio di bene ([41]).

Riccardo Zandonai

([40]) Post-scriptum di lettera di R.Z. a L.L. in R. ZANDONAI, *Epistolario,...* op. cit., p. 160. La menzionata lettera di D'Annunzio a Zandonai del novembre 1920, è andata perduta. Gli eventi bellici vanificarono il proposito del Comandante-Poeta di portare la *Francesca* a Fiume.

([41]) In data 20 settembre 1937, D'Annunzio telegrafava a Mussolini la sua accettazione a presiedere l'Accademia d'Italia (*Carteggio D'Annunzio-Mussolini,* a cura di R. DE FELICE ed E. MARIANO, s.l., 1971, p. 374) e a succedere così a Guglielmo Marconi, morto improvvisamente il 20 luglio.

D) RICCARDO ZANDONAI

56 – D'Annunzio e la musica di «Francesca» (1938) ([42]).

Parigi 1912-13. Primo incontro col Poeta. L'editore Tito Ricordi deve leggergli la riduzione a libretto di Francesca da Rimini. Il poema è stato ridotto alle identiche proporzioni del Falstaff di Boito, e si teme molto che l'enorme sfrondatura di versi, scene e personaggi possa sembrargli una crudele umiliazione. La lettura avviene fra il silenzio, l'attenzione e la previsione di un solenne fiasco... Confesso che la mia emozione era intensa, perché dal verdetto del Poeta dipendeva la realizzazione musicale del poema che già mi assillava da mesi e mesi. Alla fine della lettura non mai interrotta, D'Annunzio, sereno e sorridente, si alza, stringe la mano all'amico editore e pronuncia queste testuali parole: «Bravo, Tito; sei veramente un uomo di teatro; la tua riduzione è perfetta e desidero che nella pubblicazione del libretto, accanto al mio nome figuri il tuo».

Secondo incontro. Desideravo di chiedere al Poeta alcune modificazioni di versi e la sostituzione, nell'atto 3°, del brano in cui Paolo narra a Francesca dei suoi incontri fiorentini con Casella, Guido Cavalcanti e «un giovinetto degli Alighieri nominato Dante». Questi accenni storici, nel punto culminante del duetto d'amore, mi sfreddavano la fantasia e ritenevo opportuno, per la veste lirica, di sostituirli con un bel volo poetico che non inceppasse il libero salire della musica. La mia richiesta,

([42]) Articolo di RICCARDO ZANDONAI pubblicato in «Scenario» (a. VII, 4, aprile 1938, Milano-Roma, pp. 219-220) per il numero unico allestito subito dopo la morte di Gabriele D'Annunzio (1 marzo 1938). L'articolo è ripetutamente citato nel nostro testo.

che rispondeva ad un criterio puramente musicale, poteva sembrare ardua, poiché si trattava di creare una pagina nuova nella tragedia.

D'Annunzio mi comprese immediatamente, approvò e promise che in giornata si sarebbe messo al lavoro. E mantenne la parola in modo insperato: tre ore più tardi Egli aveva composto e fissato su sette cartelle, in bellissima calligrafia, i versi mirabili che figurano nel 3° atto del libretto di Francesca

Nemica ebbi la luce,
amica ebbi la notte

e che culminavano in quel divino

Ahi, che già sento all'arido fiato
sfiorir la primavera nostra!

in cui è sintetizzata l'intera tragedia.

Nell'accomiatarmi dal Poeta, pensavo fra me che nessun librettista al mondo avrebbe accolto con tanta spontaneità la mia preghiera e si sarebbe dimostrato così pronto, comprensivo e arrendevole. Le sette cartelle autografe sulle quali i bellissimi versi in grandi caratteri sembravano scolpiti, furono disperse dalla guerra del 1914 con tutti gli altri ricordi raccolti nella mia vecchia casa trentina. Rividi D'Annunzio qualche mese dopo – sempre a Parigi – per la terza ed ultima volta.

La veste lirica di Francesca era finita e desideravo di sottoporla al Suo giudizio. L'audizione ebbe luogo in una serata ottobrina del 1913 in casa di Lina Cavalieri. La mia musica gli piacque, senza entusiasmarlo forse, ma gli piacque sinceramente. Non so fin dove potesse arrivare la comprensione musicale di questo grande artista che è stato un colosso della cultura, della fantasia e del buon gusto: non posso dire quindi se Egli fosse in grado di poter penetrare un lavoro un po' complesso

come Francesca, presentata in un'audizione molto sommaria e imperfetta fatta al pianoforte. Epperò, mi è sempre rimasto in cuore il vivo desiderio che egli potesse udire l'opera attraverso una completa esecuzione teatrale. Ma questo, per quanto sembri strano, non è mai avvenuto!

Egli ha sempre conservato, tuttavia, una sincera simpatia per la Francesca musicale, e lo dimostrano le lettere e i telegrammi da lui inviati dopo le diverse esecuzioni teatrali.

Da quella sera parigina in cui l'opera lirica gli fu da me intimamente presentata, non ci siamo più riveduti. La grande guerra, l'evento di Fiume, la Rivoluzione fascista e il suo ritiro al Vittoriale lo avevano collocato tanto in alto che il suo modesto collaboratore musicale ha preferito, pur nella sua completa fedeltà di amico ammiratore, rimanergli lontano e possibilmente nell'ombra. I miei rapporti personali ed artistici con Gabriele D'annunzio sono durati 12 mesi; il tempo preciso entro il quale la partitura di Francesca è stata pensata, maturata e scritta.

Il «luogo natìo» (1944)

57 – Di R.Z., Pesaro 21 maggio 1944, a T.Z.T. Pesaro, a. ([43])

Ospedale S. Salvatore - Pesaro
21 maggio 1944

Cara Tarquinia qualora il destino mi fosse nemico, finita la guerra voglio essere sepolto nel cimitero di Sacco accanto a mio padre e a mia madre, dove a suo tempo ti attendo con Jolanda

Riccardo

([43]) Queste righe testamentarie alla moglie Tarquinia furono scritte da Riccardo Zandonai nella mattina del 21 maggio 1944 prima di essere portato in sala operatoria. L'Ospedale Civile di Pesaro, bombardato e danneggiato sulla linea del fuoco, era stato «sfollato» con materiale di fortuna a Trebbiantico (Ospedale S. Salvatore) vicino alla città. L'operazione al fegato fu eseguita dal prof. Costa, primario dell'Ospedale. Per le drammatiche vicende della morte del Maestro (5 giugno 1944), v. V. Bonajuti, T., *op. cit.*, pp. 249-266, dove la lettera è pubblicata per la prima volta.

INDICI

INDICE ANALITICO

Ho dato all'«Indice» una struttura di tipo analitico nella convinzione di offrire così un sussidio alla lettura del libro. I nomi di luogo, di mito, e i titoli delle opere sono in corsivo. I numeri in grassetto corrispondono alle pagine che svolgono il tema corrispondente. Il segno «n.» rimanda alla nota a piede di pagina. Non ho tenuto conto dell'onomastico dei lemmi archivistici.

A

Abruzzi, 35, 41
Accademia d'Italia: 52, 170
Afrodite: 37, 38, 39 (*Anadiomene*), 124 (*Venere*), 125-126 (*Anadiomene*), 130
Ahlen, Carl Gunnar: 106 n.
Albert, Henri: 21, 112
Alberti, Nino: 107 n.
Albinati: 147
Altcar (*Waterloo Cup*): 164
Amadi: 125
Amato, Pasquale: 156
Ambrosio, Arturo: 161 n., 162
Anadiomene, v. *Afrodite*
Anna Comnena, v. D'Annunzio (*La Gloria*)
Antongini, Tom: 156
- *Vita segreta di Gabriele d'Annunzio,* 156 n.
- *D'Annunzio aneddottico,* 156 n.
- *Quarant'anni con Gabriele d'Annunzio,* 156 n.

Arcachon: 51, 54, 55, 56, 68, 69, 71, 76, 97, 122, 133, 141, 149, 150, 151 (*Saint-Dominique*), 156, 168 n.
Archivi - Biblioteche:
- del Vittoriale (Gardone Riviera), 15, 32, 52, 68 n., 69, 95 n., 122, 134 n., 135, 139 n., 161
- di Casa Ricordi (Milano), 15, 122
- di Casa Puccini (Torre del Lago), 15, 91 n., 96, 122
- Biblioteca Civica (Rovereto), 15
- di Casa Leonardi (Rovereto), 15
- di Casa Zandonai (Rovereto), 16
- di Casa Sonzogno (Milano), 139
- Marucelliana (Biblioteca –, Firenze), 130

Arena, Maurizio: 47 n.
d'Atri, Nicola: 15, 55, 72, 75, 104, 105, 114

B

Badoglio, Pietro: 169 n.
Barblan, Guglielmo: 88 n., 91, 103, 113
- *Riccardo Zandonai e la fede nel melodramma,* 88 n.

Barduzzi, Leopoldo: 151, 152, 161, 162
Bassi, Adriano: 16, 113 n.
Battisti, Gigino (figlio di Cesare Battisti): 169
Baudelaire, Charles: 20
Beethoven, Ludwig van -: 86

Bellini, Vincenzo: 58 n., 88, 99, 103
– *Zaira,* 58 n.
– *Norma,* 103
Benvenuto da Imola: 32-33
Biagini, Mario: 82 n.
– *Il poeta solitario. Vita di Giovanni Pascoli*
Bianchetti, Enrica: 164
Bianchi, Antonio (Abate): 58-9 n.
Boccaccio, Giovanni: **31-36**
– *Esposizione sopra la Commedia di Dante,* 32 n.
Boito, Arrigo: 7, 84, 85, 171
– *Falstaff,* 171
– *Nerone,* 7
Bonacorsi, Alfredo: 109
Bonajuti Tarquini, Vittoria: 55 n., 66 n., 73 n., 91 n., 168 n., 174 n.
– *Riccardo Zandonai nel ricordo dei suoi intimi,* 55 n., 67 n.
Boscolungo: 131
Boston: 159
Bouilhet, Louis: 89, 90
– *Melaenis, conte romaine,* 89 n.
Boutet, Alessandro: 97 n.
Branca, Vittore: 32 n.
Brixen (*Bressanone*): 117
Bruneau, Alfred: 136 n.
Brüggemann, Alfred: 140
– *Doktor Faust,* 140 n.
– *Gretchen,* 140 n.
Bustron, Florio: 125

C

Cagnoli, Bruno: 15, 53, 62, 112, 135
– *Riccardo Zandonai,* 15, 47 n., 68 n., 72 n., 73 n., 75 n., 77 n., 82 n., 84 n., 85 n., 89 n., 91 n., 101 n., 102 n., 105 n., 106 n., 108 n., 109 n., 110 n., 111 n., 113 n., 114 n., 143 n., 148-9 n., 168 n.
Camera del Lavoro (– di Viareggio): 30 n., 121
Camerata (*fiorentina*): 94
Cannetti, Linda: 78
Caplet, André: 163
Carducci, Giosuè: 24-25, 30, 35, 48
Carmen [Georges Bizet]: 46, 101-102
Caruso, Enrico: 156 n.
Casella: 62, 171
Casella, Alfredo: 81
Carini, Claudio: 133 n.
– *Giacomo Puccini*
Cavalcanti, Guido: 62, 171
Cavalieri, Lina: 76, 172
Cervi Caroli, Ersilia: 135
Chiara, Pietro: 22 n., 121 n.
Chiarini, Cino: 81
Chiesa, Renato: 11, 15, 16, 40, 48, 104
– *Le matrici linguistiche di Francesca da Rimini,* 11
– AA.VV., *Riccardo Zandonai* (a cura di -): 11, 15
– *'Francesca da Rimini' nella poesia di Gabriele d'Annunzio e nella musica di Riccardo Zandonai,* 40
– *Il rapporto poetico-musicale nella 'Francesca da Rimini' di D'Annunzio e Zandonai,* 104 n.
Cima, Vittoria: 84
Cipro (*Isola di* -): 38, 39, 125-126, 128
Claudel, Paul: 112
– *L'annonce faite à Marie*
Clausetti, Carlo: 15, 52, 70, 76, 92, 94, 104
Colli, Giorgio: 101 n.

Comparetti, Domenico: 19 n.
Contini, Gianfranco: 114
Corcos, Emma: 81
Corinto (*golfo di* -): 130
Cornaro, Caterina: 125
Corsi, Mario: 22 n.
Costa, Cirillo: 174 n.
Costa, Orazio: 19, 20, 26, 29, 47, 48
Cozzani, Ettore: 97 n.

D

D'Ancona, Alessandro: 19 n.
D'Annunzio Gabriele: *passim*
- *Francesca da Rimini,* passim
- *Il compagno dagli occhi senza cigli,* 8
- *La Nave,* 8, 165, 166, 167
- *Fedra,* 8, 34, 37, 38, 41, 42, 46, 166
- *La Pisanelle,* 8, 38, 54, 72, 95 n., 122, 158 n., 159
- *La Figlia di Iorio,* 8, 38, 41 (*Mila*), 42, 43-44, 45, 80, 112
- Le *Martyre de Saint Sébastien,* 8, 10, 110, 163
- *Intermezzo di rime,* 20
- *Poema paradisiaco,* 20, 91
- *Le vergini delle Rocce,* 21
- *Per la dedicazione dell'antica loggia fiorentina del grano al novo culto di Dante,* 24 n.
- *Il fuoco,* 29, 54, 93, 94, 99
- *Il Piacere,* (*Andrea Sperelli*), 37
- *Sogno d'un tramonto d'autunno,* 38, 40 (*Gradeniga*), 70 n., 93
- *La Fiaccola sotto il moggio,* 38, 43, 45
- *La Parisina,* 53, 55, 95, 100, 124, 128, 139, 141, 142 n., 166
- *La Rosa di Cipro,* 39, 54, 82, 94, 95 n., 96, 108, 122, 128, 130-131, 138, 139, 158
- *La Città Morta,* 40, 41, 46
- *Sogno d'un mattino di primavera* (*la Demente*), 40, 41
- *La Gioconda,* 40, 41, 60, 148, 149, 150, 157
- *La Gloria,* 40 (*Anna Comnena*)
- *Laudi,* 41, 96
- *Notturno,* 59 n., 134 n.
- *Allegoria dell'Autunno,* 94
- *La Crociata degli Innocenti,* 97, 122, 123, 149, 151, 153-155
- *Nel primo centenario della nascita di Vincenzo Bellini,* 99
- *Per la morte di Giuseppe Verdi,* 99
- *Disegno di un nuovo ordinamento dello Stato libero di Fiume,* 100
- *San Pantaleone,* 111
- *San Laimo navigatore,* 111
- *La vita di Cola di Rienzo,* 133
- *Vere novo,* 142-143 n., 145, 146, 147
- *Intermezzo,* 143 n.
- *La risurrezione del Centauro,* 151

Dante, Alighieri: 23, **31-36,** 37, 40, 47, 62, 83, 171
- *Inferno* 31-33, 35

Debussy, Claude: 8, 12, 57, 93, 99, 110
- *Le Martyre de Saint Sébastien,* 8, 10, 110

De Carolis, Adolfo: 24, 129
De Felice, Renzo: 170 n.
- *Carteggio D'Annunzio-Mussolini,* 170

Del Lungo, Isidoro: 23-24, 25, 30, 31, 34, 35, 48, 65
– *Medioevo dantesco sul teatro,* 23
Demente(la): v. D'Annunzio (*Sogno d'un mattino di Primavera*)
De Michelis, Eurialo: 22-23 n., 94 n., 95 n.
– *Tutto D'Annunzio,* 22-23 n.
Dickens, Charles: 85
Donati, Piccarda: 31
Donizetti, Gaetano: 100, 125
– *Parisina,* 125
Dostoevskij, Fëdor Michajlovič: 20, 83
Dreyer, Carl Theodor: 105
– *Dies Irae* (film)
Duse Eleonora: 20, 21, 22, 40 (*Foscarina*), 41 (*Ermione*), 42, 65, 66, 77, 78, 79-80, 82

E

Eisach (*Isarco*): 117
Eisner Eisenhof, Angelo: 123
Eliade, Mircea: 83-84
– *Trattato di storia delle religioni,* 84 n.
Erinni: 34
Erlanger, Camille: 148, 149, 150, 157, 162
– *Saint Julien l'Hospitalier,* 148
– *Aphrodite,* 148
– *La Sorcière,* 148 n.
Ermione: v. Duse, Eleonora
Eros: 38
Eschilo: 34
Euripide: 34

F

Facci, Jenny: 46, 66
Famagosta: 15
Fantuzzi, Marco: 20 n.
Farras: 156
Fauré, Gabriel: 158 n.
– *Pénélope*
Faust. Prima Parte - Faust. Seconda Parte: 108
Fer. [?]: 91 n.
Ferri, Carla: 19, 39, 42 n.
– *Studi sulle fonti della 'Francesca da Rimini',* 19
Fiemme (Val di -): 101, 106
Figino: 46, 67 n., 74, 76
Firenze: 60, 70, 80, 92, 104, 121 n., 122
Fiume: 72, 73, 169, 170
Flaubert, Gustave: 20, 89 n., 110
– *Les tentations de Saint'Antoine,* 20
– *La légende de Saint Julien-l'Hospitalier,* 109-110
Flora, Francesco: 59 n., 114
Fontanini, Narciso: 30 n., 121
Forcella, Roberto: 164
Forscarina: v. Duse, Eleonora
Foscolo, Ugo: 58, 59 n., 107
– *I Sepolcri,* 59 n.
– *La chioma di Berenice,* 107 n.
Franchetti, Alberto: 8, 129
– *La figlia di Iorio,* 8, 129
Franchini, Teresa: 46 n.
Franco Cacciatore (*Il* -): 13

G

Gaianus: v. Paglia Cesare
Gamberin, Giovanni: 107 n.

Gara Eugenio: 81 n.
– *Carteggi pucciniani* (a cura di -), 81 n., 130 n.
Gargiulo, Alfredo: 20 n., 28 n.
– *Gabriele d'Annunzio*
Gatti, Guglielmo: 127 n.
– *Alessandra di Rudinì*
Gavazzeni, Franco: 45 n.
– *Le sinopie di Alcione*
– *Perizia metrica della «Figlia di Iorio»*
Gavazzeni, Gianandrea: **5-13**, 16-48, 105 n., 108, 113, 115
– *Commemorazione di Riccardo Zandonai*, 105 n., 113 n.
Genova: 76, 137
Geremia: 115
Gianferrari, Vincenzo: 16, 75 n.
Gillet, Louis: 25 n.
Gonzaga, Sofia: 25 n.
Gradara (*Castello di -*): 78
Gradeniga: v. D'Annunzio (*Sogno di un tramonto d'autunno*)
Graz: 83 n.
Grimm (Fratelli -): 85
Gui, Vittorio: 108
– *Ricordo di Riccardo Zandonai*
Guillon, Aimé (Abbé -): 59 n.
Guido: 90

H

Heine, Heinrich: 116-117
– *Reisebilder*, 117 n.

I

Illica, Luigi: 81, 122
Inni Omerici: 21, 37 (A Afrodite)

K

Kabaivanska, Raina: 47 n.
Katzenau (*Linz*): 83
Krefeld: 109
Kundry: v. Wagner (*Parsifal*)

L

Lagerlöf, Selma: 105, 107
– *La saga di Gösta Berling*, 105
– *Astrid*, 105
Lande (*di Guienna*): 53
Lavagnini, Bruno: 125 n.
– *Alle fonti della Pisanelle*
Leonardi, Claudio: 15, 16, 53, 87 n., 135
– Riccardo Zandonai, *Epistolario...* (a cura di -), 16, 46 n., 67 n., 75 n., 81 n., 85 n., 88 n., 100 n., 102 n.
Leonardi, Lino: 15, 16, 46, 55, 56, 66 n., 67, 70, 71, 72, 75, **82-83**, 85, 86, 87, 88, 101 n., 102 n.
– *Riccardo Zandonai. Cenni biografici e critici*, 87 n.
Leopardi, Giacomo: 58, 59 n.
Lévico: 124 n., 128
Lieder: 86
Londra: 56, 66, 141
Louÿs, Pierre: 66, 102
Lugano: 75, 105 (lago di -)
«Luogo natìo»: 83, 85, 100, **113-117**
Lusardi, Giuseppe: 159

M

Madonna (*Nostra Donna*): 39, 124 (*Vergine*), 125

Maeterlink, Maurice: 25
– *Monna Vanna,* 25 n.
Makeiras, Leonzio: 125
Malipiero, Gian Francesco: 57, 72 n., 92-93, 99
– *Ariel Musicus,* 93
– *Sogno d'un tramonto d'autunno,* 93
Mallarmé, Stephane: 166, 167
Marchetti, Leopoldo: 91 n., 130 n.
– *D'Annunzio e Puccini in un carteggio inedito,* 91 n.
Marconi, Guglielmo: 170
Mariano, Emilio: 8, 9, 10, 93 n.
– *La 'Francesca da Rimini e i suoi significati',* 15
– *Riccardo Zandonai e Gabriele d'Annunzio,* 15
– *La genesi del 'Trionfo della morte' e Friedrich Nietzsche,* 21
– *Il nuovo di 'Canto novo',* 21 n.
– *D'Annunzio e la Grecia,* 21 n.
– *Sentimento del vivere,* 41 n.
– *Carteggio Eleonora Duse-Gabriele d'Annunzio,* 78
– *La 'Norma' e alcune scelte metriche di Felice Romani,* 103 n.
– *Il San Francesco di Gabriele d'Annunzio,* 111
– *Il Carteggio fra Badoglio e D'Annunzio,* 169 n.
– *Carteggio D'Annunzio-Mussolini,* 170 n.
Maroni, Gian Carlo: 151
Mascagni, Pietro: 55, 57, 80, 82 n., 100
– *Isabeau,* 136
Massaciuccoli: 101
Massimo (Principessa -): 54, 139
Maupassant, Guy de -: 20
Melodramma (Ipotesi di -): **87-88**
Melotti, Franco: 102 n.
Mengaldo, Vincenzo: 45 n.
– *La tradizione del Novecento*
Mercadante, Saverio: 58 n.
– *Amleto*
Michelangelo: 115-116
Michetti, Francesco Paolo: 129
Mila: v. D'Annunzio (*La figlia di Iorio*)
Milanesi, Gaetano, 32 n.
Milano: 22, 46, 55, 75, 76, 84, 141, 145, 149, 152, 156, 163
Monaci, Ernesto: 19 n.
Monaco di Baviera: 123
Mönchengladbach: 109 n.
Montagna di Parcitade: 32
Montale, Eugenio: 45 n.
Montecarlo: 158 n.
Montecatini: 129
Montemezzi, Italo: 100, 166, 167
– *La nave,* 100
Monteverdi, Claudio: 99
Montinari, Mazzino, 101 n.
Moschetti, Nicola (Padre -): 81
Muratori, Ludovico Antonio: 20 n.
Mussolini, Benito: 170 n.

N

Napoli: 70
Napoli Priario: 127 n.
– *Tre abiti bianchi per Alessandra*
Nardi, Piero: 85 n.
– *Vita di Arrigo Boito*
Negri, Ada: 84
Nemico (il -): 43, 44
Nietzsche, Friedrich: 21, 37, 47, 83, 101-102, 111-112
– *Il caso Wagner un problema*

per amatori di musica, 101 n., 104 n.
– *L'Anticristo,* 102 n., 111-112
Nicolodi, Fiamma: 11, 16
– *Zandonai e la musica italiana del primo Novecento,* 11
Nizza: 137

O

Odissea: 84
Origo, Clemente: 151
Ortona: 127 n.

P

Padoan, Giorgio: 30 n.
Paglia, Cesare: 110
Pagliara, G.: 85 n.
Pagliaro, Antonino: 35 n.
– *Saggi di critica semantica*
Palazzi, Ferdinando: 117 n.
Pannain, Guido: 90
Panzacchi, Enrico: 84
Paratore, Ettore: 16
– *D'Annunzio e Wagner*
Parigi: 54, 55, 56, 71, 72, 74, 75, 76, 83 n., 123, 141, 142, 145, 146, 149, 152, 155, 156, 157, 160, 163, 169, 172
Pascoli, Giovanni: 81, 82, 83, 84, 113-114
– *Il ritorno di Odisseo,* 81
– *Odi e Inni,* 82
Pavolini, Paolo Emilio: 19
Pellico, Silvio: 35
Pesaro: 52, 67, 70, 77, 80, 81, 84, 86, 174
Petramàla: 44
Petrarca, Francesco: 33-34
Pigarelli, Luigi: 110 n.
Pindaro: 59 n.
Pizzetti, Ildebrando: 8, 9, 15, 54, 57, 72, 95 n., 99, 158
– *Fedra,* 8, 9, 10
– *La figlia di Iorio,* 8
– *La Nave,* 8, 9
– *La Pisanelle,* 8, 54
Pizzini, Tancredi: 66-67, 75, 105, 143, 147
Panizza, Ettore: 163
Praz, Mario: 19, 28
Puccini, Antonio: 101
Puccini, Giacomo: 7, 15, 39, 54, 57, 72, 81, 82, 88, **91-97,** 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 108, **122-123,** 124-127, **130-134,** 149, 151, 153-155
– *Bohème,* 8
– *Tosca,* 87, 89
– *Madame Butterfly,* 94
– *Turandot,* 101
– *La Rondine,* 123

Q

Quarto (Scoglio di -): 168

R

Raimondi, Ezio: 22 n.
– *Gabriele d'Annunzio*
Ranieri, Franco: 113 n.
Ravenna: 31, 60
Respighi, Ottorino: 91
Ricci, Corrado: 20 n.
Ricordi (Casa -): 7, 9, 15, 55, 56, 57, 66, 76, 84, 85, 101, 128, 135, [138], 140, 143-144, 145, 153, 157, 163

Ricordi Giulio: 7, 15, 39, 55, 56, 57, 98, 100, 122, **124-127**, 128, 135, 144, 145
Ricordi, Tito: 7, 8, 15, 30, 31 n., 51-65, 66, 69, 71, 75, 76, 84, 85, 89, 102, 122, 123, **128-129, 135-168**, 171
Rimini: 31, 70
Rolland, Romain: 25-26, 30, 99
– *Baglioni,* 25
– *Orsino,* 25
– *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti,* 99
Roma: 55, 76, 81, 135, 137, 140, 167
Romagna: 23, 31, 41, 60
Romani, Felice: 58, 59, 94, 100, 103
Romanza lirica: 86, 88
Rossato, Arturo: 105, 106
Rossetti, Dante Gabriel: 20
Rossini, Gioacchino: 45
Rostand, Edmond: 161, 161 n. (Rosemonde -), 162
Rovereto: 46, 66, 71, 75 n., 76, 80, 85
di Rudinì Carlotti (Marchesa Alessandra -): 127, 129
di Rudinì (Marchese Antonio Starabba -): 127 n.
Russel: 159
Russo, Luigi: 22 n., 23, 28 n., 34, 42 n., 45 n.
– *Il teatro dannunziano e la politica,* 23 n.
Samaritani, Pier Luigi: 47 n.
Sanesi, Ireneo: 19
San Francesco: 111, 112
San Giuliano l'Ospitaliere: 111, 112
San Laimo: 111, 112
San Luca: 124
San Paolo: 112
San Sebastiano: 111
Scarpi, Paolo: 46 n.
– *L'Edipo negato e la trasformazione del mito*
Scarlatti, Domenico: 152
Schiller, Friedrich: 84
– *Der Taucher*
Schlitzer, Franco: 103 n.
– *Versi inediti della Norma*
Schumann, Robert Alexander: 86
Schwob, Marcel: 97
– *La croisade des enfants,* 97 n.
Siena: 80, 85
Simoni, Renato: 22, 30, 48
Sonzogno, Renzo: 53, 55, 139 n.
Sperelli, Andrea: v. D'Annunzio (*Il Piacere*)
Spiritini, Massimo: 89, 90
Stängel (Josephine von-, Josi): 123, 133
Stecchetti, Lorenzo: 84
Sterzing (*Vipiteno*): 117 n.
Stoccolma: 106
Strambaldi: 125
Strauss, Richard: 12, 46
Suarès, André: 25 n.
Svenska, Emi: 106 n.

S

Sacco (*Rovereto*): 54, 55, 67, 70, 73 n., 76, 83, 85
Saffo: 38
Saint-Dominique: v. *Arcachon*

T

Taccani, Giuseppe: 136
TEATRI:

– *Scala* (*della* -, Milano), 7, 67, n., 106, 129 n., 136, 166
– Costanzi (Roma), 22, 55 n., 101, 165
– Vittoriale (Gardone Riviera), 26
– Lirico (Milano), 46 n.
– Filarmonico (Verona), 47 n.
– Dal Verme (Milano), 66, 68, 89, 137
– Châtelet (Thêatre du -, Parigi), 72, 158, 163
– Regio (Torino), 79, [159], 163
– Verdi (Teatro -, Trieste), 169 n.
– Champs-Elysées (Parigi), 158 n.
– Rossini (Pesaro), 105 n.
– San Carlo (Napoli), 106
– Karlstheater (Vienna), 123
– Colon (Buenos Aires), 136, 166
– Metropolitan (New York), 156, 157, 166
Tiboni, Edoardo: 45 n.
Tirolo: 57, 65, 117, 146
de' Tolomei, Pia: 31
Tombari, Fabio: 80, 91
Tommaseo, Niccolò: 20 n., 42 n.
– *Canti popolari...*, 20 n.
Toni, Alceo: 81, 82 n.
Tonini, Luigi: 20 n.
Torino: 52, 53, 79, 84, 85, 137
Torre del Lago: 131, 132
Toscanini, Arturo: 101, 106, 156
Tosi, Guy: 25 n., 99 n.
– *D'Annunzio visto da Romain Rolland,* 25 n.
– *Une source inédite du 'Fuoco': Romain Rolland,* 99
Tosi, Jeanne-Marie, 97 n.
– *De la croisade des Enfants à La Crociata degli Innocenti*
Tosti, Francesco: 127
Tragedia attica: 21
Tranquilli, Vittorio: 47
Traversi, Alberto: 97 n.
Trebbiantico: 174 n.
Trentino: 69, 70, 83 n., 113, 146, 150
Trento: 169
Trieste: 72, 168
Trifiletti, Igino: 110 n.

U

Ulisse: 130

V

Varagine (Jacopo da -): 110
Venere: v. *Afrodite*
Venusberg: Wagner (*Tannhäuser*)
Verdi, Giuseppe: 12, 56, 99
Verdone, Mario: 97 n.
– *I films di D'Annunzio e da D'Annunzio*
Verlaine, Paul: 20
Verona: 47
Versilia: 94, 127 (*Versiliana*)
Vienna: 83 n.
Villani, Giovanni: 20 n.
Vittoriale degli Italiani: 9
Voltaire, François-Marie Arouet de -): 58 n.

W

Wagner, Richard: 12, 46, 77, 83, 86, 94, 99, 101 n., 102

– *Tristano e Isotta,* 38, 47, [67-68], 77, 102
– *Tannhäuser,* 47 (*Venusberg*)
– *Parsifal,* 47 (*Kundry*), 101-102
– *Il Crepuscolo degli Dei,* 87, 89
Wally: 113
Waterloo Cup: v. *Altcar*
Wesendock, Mathilde: 77
Wiers Jenssen, Hans: 105
– *Anne Petersdotter*

Z

Zandonai, Jolanda: 61 n., 74 n., 174
Zandonai, Riccardo: *passim*
– *Francesca da Rimini,* passim
– *Melenis,* 12, 68, 69, 85, 87, 89, 90, 136, 137, 147, 149, 163
– *Giuliano,* 12, 105, **109-111,** 113
– *I Cavalieri di Ekebù,* 12, 104, **106-109**
– *Giulietta e Romeo,* 12, 90, 101
– *Epistolario* (a cura di Claudio Leonardi), 16 (e *passim*)
– *Conchita,* 46, 55, 66, [67], 85, 87, 98, 102, 105, 136, 140, 141, 163
– *Il ritorno di Odisseo,* 81-82
– *Il grillo del focolare,* 84, 85, 137, 147
– *Visione invernale,* 85
– *La coppa del re,* 85
– *L'uccellino d'oro,* 85
– *Via della finestra,* 105
– *Primavera in Val di Sole,* 113 n.
– *Autunno fra i monti,* 113 n.
– *Fra gli alberghi delle Dolomiti,* 113 n.
– *Rapsodia trentina,* 113 n.
– *Quadri di Segantini,* 113 n.
– *D'Annunzio e la musica di 'Francesca',* **171-173**
Zandonai, Tarquini Tarquinia: 65-67, 69, 70, 75, 77, 78, 79-80, 112, 174
– *da «Via del Paradiso al n. 1»,* 66 n., 70 n., 71 n., 78 n.
Zola, Emile: 20, 136
– *Rêve,* 136 n.

INDICE

GIANANDREA GAVAZZENI
D'Annunzio - Zandonai attraverso Tito Ricordi p. 7

Avvertenza bibliografica e archivistica ..... p. 15

Gabriele D'Annunzio - Riccardo Zandonai
FRANCESCA DA RIMINI

PARTE I

«La Francesca da Rimini» di Gabriele D'Annunzio p. 17

Il decennio creativo 1894 - 1904 ..... p. 19
Francesca da Rimini 1901. Alcuni giudizi critici ... p. 22
Sintassi e vocabolario ..... p. 26
Le fonti e il risultato creativo ..... p. 30
I miti della Lussuria ..... p. 35
Dante ..... p. 35
D'Annunzio ..... p. 36
Zandonai ..... p. 46

PARTE II

«La Francesca da Rimini» di Riccardo Zandonai .. p. 49

Dalla Tragedia al Libretto (gennaio - luglio 1912) p. 51
Collaborazione a tre ..... p. 51
Il lavoro di riduzione ..... p. 57
Esistono due Francesche ..... p. 64

Dal Libretto alla musica (settembre 1912 - dicembre 1913) ..... p. 65

Disponibilità al mito per mitologie opposte ..... p. 80
Parole e musica ..... p. 80
Puccini e D'Annunzio ..... p. 91
Zandonai e D'Annunzio ..... p. 98
Oltre «Francesca» ..... p. 104
Il «luogo natio» ..... p. 113

Testimonianze ..... p. 119

A) «Francesca da Rimini» di Gabriele D'Annunzio p. 121

B) D'Annunzio e Puccini (1906 - 1921) ..... p. 122
Lettere di Gabriele D'Annunzio a Giulio Tito Ricordi ..... p. 124
Lettere di Giacomo Puccini a Gabriele D'Annunzio p. 130

C) D'Annunzio e Zandonai (1912 - 1937) ..... p. 135
Carteggi D'Annunzio - Zandonai - Tito Ricordi p. 135

D) Riccardo Zandonai ..... p. 171
D'Annunzio e la musica di «Francesca» (1938) p. 171
Il «luogo natio» (1944) ..... p. 174

Indice analitico ..... p. 177

SOCIETÀ DI STVDI TRENTINI
DI SCIENZE STORICHE

38100 TRENTO
Via Petrarca, 36 - Cas. Post. 80
Tel. 0461/983388
c.c. postale 10813384

RIVISTA
SEZIONE PRIMA

STUDI TRENTINI DI SCIENZE STORICHE
Trimestrale - 4 fascicoli di circa 125 pagine. In abbonamento annuo e/o fascicoli singoli. Si pubblica dal 1920.

RIVISTA
SEZIONE SECONDA

STUDI TRENTINI DI SCIENZE STORICHE
Specialistica per la preistoria, archeologia, monumenta, storia dell'arte, storia dei centri urbani, ecc.
Semestrale di 150-200 pagine il fascicolo. In vendita solo in fascicoli. Agli abbonati della Sezione I viene concesso lo sconto del 50 per cento per un solo numero di ogni fascicolo pubblicato nell'anno di abbonamento. Si pubblica dal 1976.

COLLANA DI
MONOGRAFIE

I - LINO BERTAGNOLLI - *Appunti sull'economia della Valle di Non,* pp. 66, ill., 1930, *(esaurita).*

II - GIOVANNANGELA TARUGI SECCHI - *La Biblioteca Vescovile Trentina,* pp. 110, 1930, *(esaurita).*

III - BRUNO EMMERT - *Bibliografia della Venezia Tridentina 1929,* pp. 152, 1930, *(esaurita).*

IV - ANTONIO ZIEGER - *Ricerche e documenti sulle origini di Fierozzo nella Valle del Fersina,* pp. 76, 1931, *(esaurita).*

V - BRUNO EMMERT - *Bibliografia della Venezia Tridentina 1930,* pp. 318, 1933, *(esaurita).*

VI - MARIO ORTOLANI - *Il Bacino del Cismon,* pp. 114, ill., 1932, *(esaurita).*

VII - ANITA PICCOLROVAZZI - *La contrastata nomina del Cardinale Francesco Gonzaga al vescovado di Bressanone,* pp. XXIV+122, con tavole fuori testo, 1935 - lire 10.000/estero lire 15.000.

VIII - GIOVANNI PEDROTTI - *Vocabolarietto dialettale degli arnesi rurali della Val d'Adige e delle altre valli trentine,* pp. 110, ill., 1936, *(esaurita).*

IX - BRUNO EMMERT - *Bibliografia della Venezia Tridentina 1931 (con aggiunta degli anni anteriori),* pp. 316, 1938, *(esaurita).*

X - ALDO ALBERTI-POJA - *Castellaro Mantovano (un feudo extraterritoriale del Principato di Trento),* pp. 108, ill., 1950 - lire 10.000/estero lire 15.000.

XI - IGINIO ROGGER - *Le nazioni al Concilio di Trento, durante la sua epoca imperiale (1545-1552),* pp. 274, 1952, *(esaurita).*

XII - *Indici delle annate I-XXXV (1920-1956) della Rivista «Studi Trentini di scienze storiche»,* compilati da ULISSE MORELLI, pp. IV+190, 1958 - lire 10.000/estero lire 15.000.

XIII - ENRICO LEONARDI - *La scuola elementare trentina, dal Concilio di Trento all'annessione alla patria,* pp. 258, 1959 - lire 15.000/estero lire 20.000.

XIV - ALBINO CASETTI - *Guida storico-archivistica del Trentino,* pp. XXX+1088, con ill. f.t., 1961 - lire 20.000/estero lire 25.000.

XV - FRANZ UNTERKIRCHER - *Il Sacramentario Adalpretiano* (cod. Vindobon. ser. n. 206), pp. 152, con ill. f.t., 1966 - lire 10.000/estero lire 15.000.

XVI - CESARE MALFATTI - *Cronaca di Cerbonio Besozzi delle solennità, guerre ed altri successi che ebbero luogo dopo la Dieta di Augusta (1548) sotto l'Imperatore Carlo V* (dal ms. n. 330 ital. della Biblioteca di Monaco), con introduzione e note, pp. 160, 1967 - lire 10.000/estero lire 15.000.

XVII - VITTORIO ZIPPEL - *Diario del carcere e memorie per gli anni 1915-1918,* pp. 198, con ill. e tavv. f.t., 1968 - lire 10.000/estero lire 15.000.

XVIII - RENATO TISOT - *Ricerche sulla vita e sull'epistolario del Cardinale Bernardo Cles (1485-1539)*, pp. 246, con ill., 1969 - lire 15.000/estero lire 20.000.

XIX - GUALTIERO ADAMI, OLIVA ALGARDI, UMBERTO CORSINI, VITTORIO ZIGNOLI - *Luigi Negrelli - Il Canale di Suez (1869-1969)*, pp. 133, con ill., 1969 - lire 15.000/estero lire 20.000.

XX - *Indici delle annate XXXVI-XLVIII (1957-1969) della Rivista «Studi Trentini di scienze storiche»*, compilati da PASQUALE PIZZINI, pp. 84, 1971 - lire 10.000/estero lire 15.000.

XXI - GIULIANO VOGLIOLO - *Mito e realtà: Decadenza e tramonto di Giovanni Prati*, pp. 95, 4 ill., 1971 - lire 10.000/estero lire 15.000.

XXII - DANTE ONGARI - *La guerra sui monti dell'alto Noce dal 1915 al 1918*, pp. 76, 2 ill. e 2 tavv. f.t., 1972 - lire 10.000/estero lire 15.000.

XXIII - CARLO BATTISTI - *I nomi locali di Trento e dei suoi dintorni*, pp. 135, con una pianta di Trento antica f.t., 1972 - lire 15.000/estero lire 20.000.

XXIV - MARIA GARBARI - *Vittorio de Riccabona 1844-1927 - Problemi e aspetti del liberalismo trentino*, pp. 224, 1 ritratto e 9 ill. f.t., 1972 - lire 15.000/estero lire 20.000.

XXV - ANTONIO GIULIO M. DE ROBERTIS - *La diplomazia italiana e la frontiera settentrionale nell'anno 1866*, pp. 106, 8 ill. f.t., 1973 - lire 12.000/estero lire 16.000.

XXVI - ANDREA LEONARDI - *Depressione e «risorgimento economico» del Trentino: 1866-1914*, pp. 258, 1976, *(esaurita)*.

XXVII - PASQUALE PIZZINI - *Indici analitici delle riviste: Archivio Trentino 1882-1914; Tridentum 1898-1913; Pro Cultura 1910-1914; Archivio storico per Trieste, l'Istria e il Trentino 1881-1895*, pp. 323, 1976 - lire 15.000/estero lire 20.000.

XXVIII - SERGIO BENVENUTI - *Il fascismo nella Venezia Tridentina 1919-1924*, pp. 297, 1976 - lire 20.000/estero lire 25.000.

XXIX - MARIA GARBARI - *L'età giolittiana nelle lettere di Scipio Sighele*, pp. 284, 1977 - lire 15.000/estero lire 20.000.

XXX - BRUNO CAGNOLI - *Riccardo Zandonai*, pp. 450, 1978 - lire 20.000/estero lire 25.000.

XXXI - RICHARD SCHOBER - *La lotta sul progetto d'autonomia per il Trentino degli anni 1900-1902, secondo le fonti*

austriache - Der Kampf um das Autonomie Projekt von 1900-1902, für das Trentino, aus der Sicht österreichischer Quellen, pp. XIX+291 (testo bilingue), 1978 - lire 20.000/estero lire 25.000.

XXXII - SERGIO BENVENUTI - *L'autonomia trentina al Landtag di Innsbruck e al Reichsrat di Vienna. Proposte e progetti 1848-1914,* pp. XIV+260, 1978 - lire 20.000/estero lire 25.000.

XXXIII - SERGIO ZANINELLI - *Una agricoltura di montagna nell'Ottocento: il Trentino,* pp. 286, 1979 - lire 20.000/estero lire 25.000.

XXXIV - GIOVANNA DEGLI AVANCINI - *Gli edifici di via Maier a Pergine Valsugana,* pp. 525, molte ill. int. e f.t., 1980, *(esaurita).*

XXXV - ALBINO CASETTI - *Storia di Lavis, Giurisdizione di Königsberg-Montereale,* pp. XV+452, molte ill. int. e f.t., 1981, *(esaurita).*

XXXVI - *Atti del convegno storico-giuridico sulle autonomie e sulle minoranze,* a cura di MARIA GARBARI, pp. 378, 1981 - lire 20.000/estero lire 25.000.

XXXVII - LUCIANO BRIDA, GIULIA MASTRELLI ANZILOTTI - *I nomi locali del Comune di Caldonazzo,* pp. 208, 1981 - lire 10.000/estero lire 15.000.

XXXVIII/1 - IGINIO ROGGER e coll. - *Monumenta Liturgica Ecclesiae Tridentinae, saeculo XIII antiquiora: Testimonia chronographica ex codicibus liturgicis,* 1983, pp. 378 con 36 tavv. f.t. in bianco e nero e in quadricromie.

XXXVIII/2, Tomo primo - FERDINANDO DELL'ORO e coll. - *Monumenta Liturgica Ecclesiae Tridentinae saeculo XIII antiquiora: Fontes liturgici - Libri Sacramentorum,* 1985, pp. 560 con 24 tavv. f.t.

XXXVIII/2, Tomo secondo - FERDINANDO DELL'ORO e coll. - *Monumenta Liturgica Ecclesiae Tridentinae saeculo XIII antiquiora: Fontes liturgici - Libri Sacramentorum,* 1988, pp. 736 con 10 tavv. f.t. [sotto stampa].

XXXVIII/3 - FERDINANDO DELL'ORO e coll. - *Monumenta Ligurgica Ecclesiae Tridentinae saeculo XIII antiquiora: Fontes liturgici: Appendices - Indices,* 1988, pp. 576 con 13 tavv. f.t. [sotto stampa]. Quattro volumi indivisibili. Costo dell'opera in edizione normale lire 180.000/estero lire 230.000; in volumi rilegati e cartonati: lire 200.000/estero lire 250.000.

XXXIX - *Indici delle annate XLIX-LX (1970-1981) della Rivista «Studi Trentini di scienze storiche» (Sez. I e Sez. II),* compilati da PASQUALE PIZZINI, pp. 105, 1983 - lire 10.000/estero lire 15.000.

XL - DANTE ONGARI - *Diario di guerra dal Cadria e dallo Stivo, del tenente Felix Hecht,* pp. 126+20 f.t. di illustrazioni, 1983 - lire 15.000/estero lire 20.000.

XLI - *Atti del convegno su «Problemi di un Territorio: L'esperienza trentina fra storia e attualità»,* a cura di PASQUALE PIZZINI, pp. 228, 1984 - lire 20.000/estero lire 25.000.

XLII - *Atti del convegno storico su «Trento nell'età di Paolo Oss Mazzurana»,* a cura di MARIA GARBARI, pp. 187+28, 1985 - lire 25.000/estero lire 30.000.

XLIII - *Atti del convegno storico su «Il Trentino nel primo dopoguerra. Problemi economici e sociali»,* a cura di ANDREA LEONARDI, pp. 494, 1987 - lire 35.000/estero lire 40.000.

XLIV - LIA DE FINIS - *Dai maestri di grammatica al Ginnasio liceo di via S. Trinità in Trento,* pp. 492, 1987 - lire 35.000/estero lire 40.000.

COLLANA DI QUADERNI

I - MARIA GARBARI - *Società ed istituzioni in Italia nelle opere sociologiche di Scipio Sighele.* In appendice: SCIPIO SIGHELE - *Contro il Parlamentarismo. Saggio di psicologia collettiva;* SCIPIO SIGHELE - *Il problema morale dell'anima collettiva,* 1988, pp. 160 - lire 15.000/estero lire 20.000.

II - EMILIO MARIANO - *Gabriele D'Annunzio - Riccardo Zandonai «Francesca da Rimini»,* 1988, pp. 190 - lire 20.000/estero lire 25.000.

III - DANTE ONGARI - *La viabilità nel Trentino Occidentale,* 1988, pp. 118 - lire 20.000/estero lire 25.000.

IV - ROBERTO GUIDO TONON - *La dinamica naturale della popolazione nel decanato di Rovereto dal 1826 al 1914* (I premio Luigi Onestinghel 1987) [sotto stampa].

RERUM TRIDENTINARUM FONTES

I - CARLO AUSSERER - *Regesti Castrobarcensi dell'Archivio dei Conti Trapp,* pp. 101, 1928 - *(esaurito).*

II - GIUSEPPE GEROLA - *Gli stemmi dei comuni della Venezia Tridentina,* I, pp. 31, 1934 - *(esaurito).*

III - GIOVANNI CICCOLINI - *Inventari e regesti degli archivi parrocchiali della Valle di Sole.*

a) *La Pieve di Ossana,* I, pp. 512, 1936 - lire 20.000/estero lire 25.000;

b) *La Pieve di Malè,* II, pp. 440, 1939 - *(esaurito);*

c) *La Pieve di Livo,* III, pp. 315, 1965 - lire 20.000/estero lire 25.000.

CORPUS FONTANIANUM

EPISTOLARIO DI FELICE FONTANA:

1 - RENATO G. MAZZOLINI, GIUSEPPE ONGARO (a cura di) - *Carteggio con Leopoldo Marc'Antonio Caldani, 1758-1794,* pp. IV+396, 1980 - lire 20.000/estero lire 25.000.

STUDI SU FELICE FONTANA:

1 - PETER K. KNOEFEL - *Felice Fontana 1730-1805, An annotated Bibliography,* pp. 133, 1980 - lire 15.000/estero lire 20.000.

2 - PETER K. KNOEFEL - *Felice Fontana, Life and Works,* pp. XX+422, 1984 - lire 30.000/estero lire 35.000.

ATTI DI CONGRESSI E CONVEGNI

I - *Atti del convegno storico-giuridico sulle autonomie e sulle minoranze,* a cura di MARIA GARBARI, pp. 378, 1981, (XXXVI monografia) - lire 20.000/estero lire 25.000.

II - *Atti del convegno su «Problemi di un Territorio: L'esperienza trentina fra storia e attualità»,* a cura di PASQUALE PIZZINI, pp. 228, 1984, (XLI monografia) - lire 20.000/estero lire 25.000.

III - *Atti del convegno storicò su «Trento nell'età di Paolo Oss Mazzurana»,* a cura di MARIA GARBARI, pp. 187+28, 1985, (XLII monografia) - lire 25.000/estero lire 30.000.

IV - *Atti del convegno storico su «Il Trentino nel primo dopoguerra. Problemi economici e sociali»,* a cura di ANDREA LEONARDI, pp. 494, 1987, (XLIII monografia) - lire 35.000/estero lire 40.000.

FINITO DI STAMPARE
NEL MESE DI DICEMBRE 1988
A TRENTO CON I TIPI DELLA
TIPOLITOGRAFIA EDITRICE
TEMI

FRANCESCA DA RIMINI. L'Autore mette a confronto il testo della tragedia di D'Annunzio (1901) con il testo del Libretto (1914), ridotto da Tito Ricordi e approvato dal Poeta. La tragedia, sullo scenario violento di una Romagna dantesca, fonde insieme politica, sentimenti, lussuria. In un simile intreccio, presenze minori, quali il Mercante fiorentino e Smaragdi la schiava dell'isola di Afrodite, svolgono una funzione indispensabile all'esito tragico. Tito Ricordi opera, invece, una riduzione librettistica nei confronti dello spazio tragico secondo la legge della brevità che già aveva condizionato i testi del melodramma italiano nel primo Ottocento. Il Librettista, seguendo indicazioni precise del Compositore, lascia cadere sequenze e persone sia dello sfondo dantesco-politico sia del mito mediterraneo, e unifica la tragedia nel solo dramma «eterno» di due Amanti. Esistono così due «Francesche», quella di Gabriele D'Annunzio e quella di Riccardo Zandonai. Dopo la «prima» del 19 febbraio 1914 al Teatro Regio di Torino il melodramma (unico del repertorio italiano di D'Annunzio) è apparso spontaneamente, e continua ad apparire, sui palcoscenici d'Europa e d'America. Il D'Annunzio spiega la fallita collaborazione di Giacomo Puccini con il permanente gusto del Maestro lucchese per storie d'amore rappresentate dal vero. Il Poeta, al contrario, fin dalla stesura in versi delle *Laudi* e delle tragedie aveva adottato cànoni d'arte estranei a qualunquesia realismo. Dopo la propria «Francesca» anche lo Zandonai attuerà una analoga scelta idealizzante. In questi principii estetici occorre riconoscere il minimo comun denominatore sufficiente a garantire, sul medesimo soggetto mitico, la creatività opposta di un Poeta mediterraneo e di un Musicista trentino. Questa interpretazione dell'Autore è confortata da nuovo materiale inedito negli Archivi del Vittoriale e della Casa Ricordi.
Il Maestro Gianandrea Gavazzeni premette, con autorità, una valutazione musicale del melodramma di Riccardo Zandonai.

EMILIO MARIANO, come docente della Università di Venezia ha scritto, tra altro, su Ugo Foscolo (Ateneo di Brescia, 1979), su Dante (Le Monnier, 1968), sul Libretto d'Opera (Olschki, 1989). Come Sovrintendente del Vittoriale ha promosso il ricupero dell'opera del D'Annunzio, fondando la rivista «Quaderni dannunziani» (1955), organizzando Convegni internazionali e curandone gli Atti (dal 1963). Come dannunzista, vincitore del Premio Nazionale di Pescara (*Sentimento del vivere,* Mondadori 1962), ha utilizzato i proprii iniziali studi di germanistica per verificare una storicizzazione della poetica dannunziana in una fascia europea nuova (*Nietzsche, D'Annunzio e le Laudi,* 1984; *D'Annunzio e la Grecia,* 1985). In questo àmbito si colloca anche la presente ricerca sulla «Francesca da Rimini». Emilio Mariano è membro del Comitato per l'Edizione Nazionale dell'Opera di Gabriele D'Annunzio.

GRAFICA G. WEBER